Athena T. Spear

păsările lui brâncuşi

Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Traducere după originalul în limba engleză
apărut sub titlul *Brancusi's Birds* de ATHENA T. SPEAR
la NEW YORK UNIVERSITY PRESS
pentru THE COLLEGE ART ASSOCIATION OF AMERICA
© 1969 by The College Art Association of America

Toate drepturile asupra acestei ediții
sînt rezervate Editurii Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

Athena T. Spear

păsările lui brâncuşi

Ediție revăzută și adăugită

Prezentare și traducere
de ANA OLOS

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI 1976

Scanned with OKEN Scanner

PĂRINȚILOR MEI,
CONSTANTIN ȘI ELENA TACHA

Scanned with OKEN Scanner

ATHENA T. SPEAR
ŞI PĂSĂRILE LUI BRÂNCUŞI

Dacă noi, românii, avem norocul de a fi posesorii cîtorva monumente unice din tezaurul brâncuşian, sîntem totuşi lipsiţi de opera care l-a preocupat cel mai îndelung pe marele nostru compatriot în viaţa petrecută în străinătate. S-ar putea ca înstrăinarea Păsărilor *să fi fost chiar intenţia lui Brâncuşi; ea îşi are adică un tîlc, dar şi în regia destinului se păstrează un tîlc. Din străinătăţile acelea, iată că a venit şi ţinem în mînă o carte trimisă de cineva care le-a văzut, le-a mîngîiat, o carte scrisă chiar cu o pană de Pasăre Măiastră. Iată şi chipurile lor minunate — avînt şi zbor — piepturi scăldate în lacrimi de dor lucitoare. Această carte, fie-ne permisă afirmaţia, înseamnă în spaţiul elevat al culturii noastre cît însăşi prezenţa fizică a Păsării Măiestre.*

Precum un alt important exeget brâncuşian din S.U.A., autoarea monografiei de faţă este sculptor. Spre deosebire însă de numeroşi admiratori ai lui Brâncuşi, dintre artişti, din păcate epigoni, Athena Tacha se fereşte de orice înrîurire exterioară din partea lui, cu toate că îl continuă pe filoane profunde, împreună cu puţini dar însemnaţi creatori. În studiul despre Modelul brâncuşian în sculptura contemporană, *pe care îl alăturăm aici studiului* Păsărilor, *pentru a oferi şi un model de exegeză pe orizontală, e de în-*

Scanned with OKEN Scanner

ţeles că autoarea nu face trimiteri la propria-i operă: simţim obligaţia să le facem noi.

În abordarea domeniului sculpturii, aşadar, Athena Tacha Spear a avut încă de la început şansa cunoaşterii şi aprofundării operei unui mare artist, care însă avertiza că „sub un stejar mare nu creşte nimic."

Fără să subestimăm pe cele două sculptoriţe care au ucenicit la Brâncuşi, dealtfel rebotezate de maestru cu nume băieţeşti, credem că mai elevă *a lui Brâncuşi rămîne Athena Tacha, deşi nu l-a cunoscut decît prin operă. După o perioadă de construcţie sculpturală a unor rampe şi scări labirintice, de rigori „încîlcite", îşi îndreaptă mai recent cercetarea asupra evoluţiei şi metamorfozelor fiinţei omeneşti. Opera sa traversează limitele consacrate ale domeniilor artelor, iar în aceste din urmă fapte artistice, pornind de la corporal, ajunge repede să îl depăşească, aşa cum Brâncuşi, însetat de esenţe şi desăvîrşind ideea, învinge reprezentarea. Mai învederat decît Brâncuşi, ea îşi implică şi îşi explică viaţa în opera de artă — probabil această acută fiind şi de natură feminină. Astăzi, cînd se vorbeşte, de pildă, despre o sculptură socială (Beuys), putem vorbi altfel şi despre sculptura feminină — iar modul de sculptură abordat de Athena Tacha este cel mai adecvat feminin. Prin studiul ironic (tot după o sugestie brâncuşiană) al narcisismului propriu, ea întîlneşte curentul body-artei, dar, iarăşi ca la Brâncuşi, în cazul cubismului sau suprarealismului, contemporane lui, întîlnirea nu rămîne decît incidentală.*

Cartea Athenei Tacha Spear apare cu oarecare întîrziere în versiunea românească, cu asentimentul autoarei şi al editurii, spre a se înscrie printre volumele omagiale, în anul 1976, cînd în întreaga lume se va serba centenarul lui Brâncuşi. La această „Vîrstă Mare pe care o împlineşte România", după cum ne spunea Carola Giedion-Welcker, prietenă a lui Brâncuşi, a României şi, de asemenea, păstrînd o deosebită preţuire autoarei noastre — Athena Tacha participă în mod exem-

Scanned with OKEN Scanner

plar cu amplul studiu monografic Păsările lui Brâncuşi. *În versiune americană cartea s-a bucurat de o prezentare tehnică pe care Editura Meridiane o compensează fericit prin publicarea ei în foarte populara colecţie „Biblioteca de artă", punînd-o astfel la îndemîna celui mai larg public românesc, mult interesat de Brâncuşi. „Dumneavoastră românii — observa Palma Bucarelli — sînteţi unul din rarele popoare care şi-au făcut dintr-un artist eroul naţional".*

Ţinuta ştiinţifică a Păsărilor *a fost remarcată de prestigioasa revistă de artă modernă „Studio International" (Londra, CLXXX, 927, 1970), într-o prezentare deosebit de elogioasă, din care citäm: „cartea mult aşteptată a Athenei Spear nu poate fi îndeajuns preţuită. Ca şi studiul despre sculptura lui Rodin la Cleveland, are marea virtute de a fi atît exhaustivă cît şi sugestivă" (Alan Bowness). V. G. Paleolog a făcut de asemenea, în „România literară", o recenzie entuziastă ediţiei americane. Sufragiile specialiştilor noştri, publicarea în reviste de specialitate a diferitelor părţi din materialele reunite aici — „Revista de etnografie şi folclor" a reprodus capitolul introductiv al cărţii, iar revista „Arta" consideraţiile plastice, cît şi studiul despre influenţe — au dovedit interesul, încă de la început, faţă de această lucrare.*

Cu excepţia cîtorva completări menţionate de autoare în prefaţa la ediţia de faţă, iconografia se păstrează cea din ediţia americană, după fotografiile împrumutate Editurii Meridiane. S-a mai adăugat un monument funerar din Loman, piesă de artă românească cunoscută de Athena Tacha Spear din studiul lui Petru Comarnescu publicat în Temoignages sur Brancusi *(Paris, Arted, 1967). Material românesc şi-ar mai găsi loc în această monografie. Credem însă că e mai bine să lăsăm cît mai intact demersul de pînă acum al autoarei, care nu ne-a vizitat încă ţara, iar cînd va veni va descoperi ea însăşi ceea ce mai trebuie să includă în următoarea ediţie americană.*

Scanned with OKEN Scanner

Că îndepărtarea — de sine sau de origine — poate să nu fie întotdeauna datul care te pierde, ci și, dimpotrivă, regăsire creatoare, o confirmă din nou Păsările *lui Brâncuși. Ele au deșteptat, prin mecanismele memoriei ereditare, înțelegerea și interpretarea atît de fericite de aici. Apariția cărții Athenei T. Spear în limba română este un semn de repatriere spirituală a unei descendente dintr-o străveche familie de păstori aromâni.*

ANA OLOS

Scanned with OKEN Scanner

PREFAȚĂ LA EDIȚIA ROMÂNEASCĂ

Am fost deosebit de impresionată și onorată de calda și favorabila primire ce s-a făcut cărții mele în România, patria lui Brâncuși, pe care n-am putut s-o văd pînă acum. Din 1960, cînd am întîlnit pentru prima oară opera lui Brâncuși (ca studentă la Colegiul Oberlin din S.U.A.), adînca mea admirație față de el a sporit mereu. Cu cît îi cercetez opera mai în profunzime, mă impresionează din ce în ce mai mult curajul și blîndețea, măreția trudei, frumusețea și importanța sculpturii sale și mai presus de toate inteligența artistică și integritatea — care n-au fost încă prețuite la adevărata lor valoare. De aceea este o mare bucurie pentru mine să-mi văd cartea transpusă în limba lui Brâncuși și pentru oamenii din patria sa.

Acest studiu a fost început în 1961, în timp ce îmi pregăteam doctoratul în estetică la Universitatea din Paris. Profesorul André Chastel mi-a sugerat să fac o analiză detaliată și sistematică a unei singure opere sculpturale, pentru a stabili o metodologie a înțelegerii sculpturii. Arta lui Brâncuși, la mijlocul drumului între reprezentare și abstracție, mi se părea că oferă un teren fertil pentru asemenea investigație. *Pasărea*, evoluînd în etape succesive, a dat prilejul studierii procesului de gîndire al unui artist prin desăvîrșirea treptată a aceleiași idei. Dar alegerea acestui exemplu a lărgit dincolo de așteptările

mele orizontul problemei, *Pasărea* dovedindu-se a fi opera care l-a preocupat mereu pe Brâncuşi de-a lungul vieţii. „L'Oiseau m'a fasciné et ne me lâche plus", i-a spus prietenului său, compozitorul Erik Satie.

Studiul meu s-a dovedit a fi plin de obstacole. Din cauza unui proces dintre moştenitorii lui Brâncuşi şi Musées de France, n-am putut consulta documente de importanţă crucială (corespondenţă, fotografii, unelte etc.) lăsate moştenire Muzeului de artă modernă din Paris*, împreună cu atelierul. În plus, fiindcă cei mai mulţi dintre prietenii din tinereţe ai artistului muriseră şi ei, sau deveniseră neputincioşi din cauza vîrstei, a trebuit să-i reconstitui personalitatea din mărturiile adesea generalizate şi uneori contradictorii ale numeroşilor cunoscuţi care îl întîlniseră spre sfîrşitul vieţii şi contribuiseră la mitul Brâncuşi.

Una dintre problemele importante ce mi-au stat în faţă a fost investigarea suplimentară şi specializată a folclorului românesc şi internaţional, pentru a descoperi fundalul şi sensul păsării mitice *Măiastra*. Deşi cartea a fost terminată şi propusă pentru publicare la College Art Association of America în vara lui 1965, din motive independente de voinţa mea — şi a editorilor — a ieşit de sub tipar abia la sfîrşitul lui 1969; şi, între timp, alţi cercetători ai operei lui Brâncuşi au publicat lucrări serioase**. În ediţia aceea textul a apărut esenţialmente în forma în care a fost terminat în 1965, în timp ce lista expoziţiilor, bibliografia şi datele din Catalog au fost îmbogăţite şi aduse la zi (pînă în 1969).

În prezenta ediţie românească s-au mai făcut un număr de adăugiri şi revizuiri. Citatele rele-

---

*Mi s-a permis să-i văd cărţile şi o listă a revistelor ce le-a avut, abia cu un an înainte de publicarea cărţii mele, iar mapa cu fotografiile cu patru ani mai tîrziu, în 1972 — vezi Post-scriptum, 1975.

** Între timp am prezentat un sumar al acestui studiu sub forma unei comunicări la întîlnirile anuale de la College Art Associations of America, la St. Louis, în ianuarie 1968 (publicat mai tîrziu în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, VII, 1970, pp. 93—106).

Scanned with OKEN Scanner

vante despre *Păsări* din corespondența John Quinn, pe care am publicat-o după ediția americană a cărții mele (în *Art Bulletin*, LII, 1970, p. 111), sînt incluse aici ca „Documente" la locul potrivit din Catalog. Cîteva adăugiri și corecturi făcute de Sidney Geist în recenzia sa detaliată (*Artforum*, IX, 6, 1970, pp. 74—82) au fost încorporate în această ediție. (Multe dintre „corecturile" sale nu le accept — vezi răspunsul meu către redacție, *Artforum*, IX, 6, 1971, p. 10). Domnul Geist a scos la iveală și un număr considerabil de materiale noi în catalogul marii expoziții Brâncuși pe care a organizat-o în 1969 în America. Catalogul său a fost inclus acum în lista expozițiilor și la trimiterile din Catalog. Totuși, materialul nou din lista expozițiilor n-a fost incorporat aici. Nici bibliografia n-a fost adusă cu totul la zi: am adăugat pur și simplu la ea aproximativ treizeci de materiale noi, selectate din cele ce au apărut după ediția americană.

Ediția românească se datorează inițiativei și stăruinței doamnei Ana Olos, față de care doresc să-mi exprim și cu această ocazie calda și sincera gratitudine. A fost o mare plăcere să colaborăm de-a lungul aridei și meticuloasei intreprinderi de revizuire, adăugire și transformare a unităților de măsură englezești în centimetri etc. Întreaga răspundere asupra traducerii îi revine ei, întrucît nu cunosc limba română. Dar am încredere că excelentele-i cunoștințe de limbă engleză și conștiinciozitatea sa i-au permis să ducă la bun sfîrșit această sarcină dificilă.

1972, vara.

ATHENA TACHA SPEAR

Dintre numeroasele persoane particulare și instituții care mi-au fost de ajutor în strîngerea materialului pentru această carte, mă simt deosebit de îndatorată față de: dr. Pascu Atanasiu, Paris; dl. Octavian Buhociu, Paris; Arts Club of Chicago; d-na Irina Codreanu, Paris; Petru Comarnescu, București; d-na Thomas F. Conroy, Hillsborough, Calif.; dl. John Cowles, Minneapolis, Minn.; dl. Mihai Domocoș, București; prof. Lorenz Eitner, Stanford Univer-

Scanned with OKEN Scanner

sity; d-ra Jeanne R. Foster, Schenectady, N. Y.; dl. Henry Gardiner, Philadelphia Museum of Art; dl. Sidney Geist, New York; d-na Carola Giedion-Welcker, Zürich; d-na Katharine Graham, Washington, D. C.; d-na Claire Gilles Guilbert, Paris; dl. George Heard Hamilton, Yale University Art Gallery; Maharani Usha Devi, Indore, M. P.; dl. şi d-na Alexandru Istrati şi Natalia Dumitrescu, Paris; Galeria Sidney Janis, New York; dl. Ionel Jianu, Paris; Galeria Knoedler, New York; dl. J. Lacasse, Paris; dl. Julien Levy, New York; dl. E. Malakis, Atena; d-na Yolanda Penteado, Matarazzo, São Paulo; Galeria Pierre Matisse, New York; Muzeul de artă modernă, New York; dl. Isamu Noguchi, Long Island City, N. Y.; Muzeul naţional de artă modernă, Paris; d-na Denise Boulet-Poiret, Paris; d-na Henri Pierre Roché, Paris; baronul şi baronesa Philippe de Rothschild, Paris; dl. Charles C. Rumsey, New York; dl. Theodore Schempp, Paris; dl. şi d-na Edward Steichen, West Redding, Conn.; d-ra Kate Rodina Steichen, New York; d-na Louise A. Svendsen, Muzeul S. R. Guggenheim, New York; dl. Emil Turdeanu, Institut d'Études Roumaines, Paris; d-ra Jane Wade, New York; Galeria Maynard Walker, New York; dr. R. Wehrli, Zürich Kunsthaus; d-ra Elizabeth Wrigley, Fundaţia Francis Bacon, Claremont, Calif.; dl. Christian Zervos, Paris.

Doresc de asemenea să exprim cele mai calde mulţumiri prof. univ. Ellen H. Johnson şi soţului meu, prof. univ. Richard E. Spear, pentru ajutorul şi sugestiile ce mi le-au dat în timpul pregătirii manuscrisului. Doresc, în sfîrşit, să mulţumesc d-rei Judith Bock şi în special d-nei Bernard Hanson pentru răbdarea şi conştiinciozitatea cu care m-au ajutat în lunga perioadă de pregătire a ediţiei americane.

A.T.S.

Scanned with OKEN Scanner

PASĂRILE LUI BRÂNCUŞI

I. MOTIVUL

PASĂREA MĂIASTRĂ DIN BASMELE POPULARE ROMÂNEȘTI ȘI ÎNRUDIREA EI CU PHOENIX ȘI ALTE PĂSĂRI SOLARE

Printre numeroasele opere ale lui Brâncuși inspirate din culturile primitive, *Măiastra* (ilustr. 1—7) este singura care se referă direct la folclorul românesc. *Măiastra* sau *maestra* (din latinescul *magister, magistra*), care literal înseamnă stăpînă, a primit înțelesul și mai particular de ființă zburătoare miraculoasă. *Măiestrele*, generic divinități ale aerului, ar putea explica și numele de *Pasăre măiastră*[1], cea mai cunoscută pasăre miraculoasă din basmele românești. Această pasăre fermecată, deși îmbracă felurite caracteristici, cunoaște forma sa cea mai completă în desfășurarea următorului basm:

Un împărat avea în grădină un pom cu mere de aur. Cînd merele se coceau, în fiecare noapte dispăreau cîteva în mod misterios. Fiul cel mare al împăratului stătu de veghe o noapte ca să prindă hoțul necunoscut, dar adormi, iar dimineața lipsiră și mai multe mere. Noaptea următoare veghe mijlociul, dar nu avu mai mult noroc. Apoi ceru fiul cel mic să vegheze a treia noapte și, rămînînd treaz, văzu o pasăre mare, cu pene de aur, coborînd pe pom și mîncînd merele. Feciorul încearcă s-o prindă, dar reuși doar

Scanned with OKEN Scanner

să-i zmulgă una din pene, iar pasărea miraculoasă zbură şi nu se mai întoarse niciodată în grădina împăratului.

Cînd împăratul văzu frumoasa pană de aur, fu atît de fermecat de pasăre încît ceru fiilor să i-o găsească. Plecă primul şi nu se mai întoarse; la fel şi al doilea. În sfîrşit cel mic îl convinge pe împărat să-l lase şi pe el să plece. După multe isprăvi, ajutat de o vulpe fermecată (sau de un lup), găseşte pasărea de aur, care trăia într-un palat, în colivie de aur. Neascultînd de vulpe, feciorul e ispitit de frumuseţea coliviei şi încearcă s-o ia împreună cu pasărea. În felul acesta trezeşte paznicii, care îl prind şi îl conduc la împăratul lor. Împăratul făgăduieşte feciorului că îi va da pasărea dacă îi aduce în schimb calul de aur dintr-o împărăţie vecină. Prinţul, neascultînd iar de vulpe, este prins de stăpînul calului, care la rîndul lui îi promite că i-l va da în schimbul unei frumoase fecioare din altă împărăţie. Tînărul erou învinge pînă la urmă toate adversităţile şi, mereu ajutat de vulpe, se întoarce acasă cu fata de împărat, cu calul şi pasărea de aur. În drum spre casă îşi întîlneşte fraţii mai mari, care îl omoară şi duc tatălui lor comoara cu greu cîştigată. Dar pasărea nu cîntă, calul nu mănîncă, iar fata jeleşte. Credincioasa vulpe îl învie însă pe fecior, care se înfăţişează apoi tatălui. Pasărea începe din nou să cînte, fata e fericită, iar împăratul îşi pedepseşte feciorii mai mari şi îi dă împărăţia celui mic, care se însoară cu fata de împărat şi domneşte în pace.

În unele versiuni ale basmului, împăratul doreşte ca pasărea să împodobească o construcţie măreaţă, un palat, o mînăstire sau un turn de biserică[2]. În varianta transilvană, *Pasărea cu pene de aur*, pe care a povestit-o Botea[3], de pasărea fermecată era nevoie la înălţarea turnului a cărui construcţie nu putea înainta. În versiunea muntenească larg răspîndită, *Petre şi vulpea*, relatată de Măldărescu[4], împăratul este orb şi numai cîntecul păsării fermecate îi poate reda vederea. În altă versiune transilvană, *Pasărea cîntătoare îl*

Scanned with OKEN Scanner

întinereşte pe împărat, pasărea îi redă nu numai sănătatea ci şi tinereţea.

O importantă însuşire a păsării este cîntecul ei minunat. Ea cîntă atît de frumos încît ar putea impresiona şi inima cerului şi a pămîntului, dacă ar avea, spune Popescu într-o variantă numită *Fratele şi sora*[5]. Într-o versiune similară din Muntenia (*Andilandi* sau *Andilandi de Custivei în Arsenia*) repovestită de Popescu[6], pasărea fermecată este o fată de împărat, Andilandi, transformată în pasăre pentru că făcuse greşeala de a se îndrăgosti de propriul ei frate. Ea devine un fel de sirenă „a cărei cîntare întrece toate musicile pămîntesci şi care are darulu d'a ghici trecutulu şi viitorulu şi d'a ceti în inimile omeniloru"[7]. Ea poate învia chiar morţii cu cîntecul ei. În această versiune, singura în care sub înfăţişarea păsării se ascunde o fiinţă omenească[8], pasărea fermecată este în cele din urmă eliberată şi îşi recapătă forma umană. Însuşirea principală a Păsării măiestre este, însă, frumuseţea divină a penelor. „Totă lumea se mira de frumuseţea acelei păsări, care era cu mii şi mii de văpsele, penele ei străluceau ca oglinda la sore"[9].

Aceeaşi pasăre de aur şi aceleaşi poveşti cu variaţii se întîlnesc în multe alte ţări[10]; în Rusia (ca *Jar-ptiţa*=Pasărea de foc)[11], în Cehoslovacia (ca *Ptak ohnivak*=Pasărea de foc)[12], în Ungaria[13], în Germania[14], în toate ţările nord-europene[15], în Italia[16] şi în Franţa, chiar peste Atlantic, în Missouri[17]. Penajul uimitor şi cîntecul fermecat sînt caracteristici constante ale păsării. „Şi la miezul nopţii" — citim într-o versiune rusească — „toată grădina fu deodată luminată de o flacără şi dinspre răsărit, iute ca o stea căzătoare, o pasăre de foc zbură spre măr; iar penele ei erau mai strălucitoare decît soarele şi făcură zi din noapte"[18]. Ralston rezumă descrierea *Jar-ptiţei* din basmele ruse astfel:

> Penele îi lucesc cu o strălucire de argint sau de aur, ochii îi lucesc ca de cristal, vieţuieşte într-o colivie de aur. În adîncul nopţii zboară într-o grădină şi o luminează tot atît de strălucitor ca o mie de focuri. O singură pană din

Scanned with OKEN Scanner

coada ei luminează o cameră întunecoasă. Se hrăneşte cu mere de aur, care au puterea de a da tinereţe şi frumuseţe... Cîntecul ei, după legendele boemiene, vindecă bolnavii şi redă orbilor vederea[19].

S-ar putea crede că aurul şi strălucirea sînt simple echivalenţe ale frumuseţii supreme din imaginaţia populară şi nu mai poartă alt simbol; dar o considerare atentă a caracteristicilor păsării magice relevă natura sa neîndoielnic înrudită cu lumina. Este o fiinţă dătătoare de lumină, chiar şi în sensul metaforic de a reda vederea orbilor. Şi nu este o întrupare a focului, ci a înseşi luminii solare.

Păsările solare se întîlnesc destul de frecvent în mitologia universală. În Egiptul antic găsim şoimul de aur, pasărea sacră a zeilor solari, Horus, Ra, Osiris şi Bennu (cel strălucitor), simbol al lui Ra şi Osiris, precum şi al manifestărilor lor nocturne, Venus, care însoţeşte soarele răsărind şi apunînd. Bennu este uneori identificat cu şoimul de aur[20], dar cel mai adesea este reprezentat ca stîrc[21]. În mitologia chineză, Feng-huang, un păun frumos colorat, cu o voce armonioasă, este pasărea care vine din soare şi care reprezintă principiul activ din natură. În mitologia hindusă, pasărea Garuda, cu aripile de aur, vehiculul lui Vişnu, este o formă a lui Surya (soarele)[22]. As-Samandal-ul arab este o pasăre care „îşi află plăcerea în foc şi chiar rămîne în el“[23] şi care se purifică prin foc.

Dar de departe cea mai celebră pasăre solară este Phoenix-ul[24] greco-roman, uneori descris ca semănînd cu un vultur[25], alteori reprezentat ca stîrc (ilustr. 48), cel mai adesea viu colorat, roşu-aprins sau purpuriu cu reflexe aurii. Un mare număr de detalii din descrierea păsării Phoenix lămuresc caracterul ei solar. Este singura pasăre reprezentată cu nimb, simbol al luminii. Culorile ei sînt ale zorilor sau ale soarelui ce apune. Locuieşte în Arabia sau India (adică la răsărit). Trăieşte cinci sute de ani, apoi se consumă în foc pentru a renaşte din propria-i cenuşă — simbolul cercului diurn al soarelui. Despre predecesorul egiptean al păsării Phoenix, Bennu, se cre-

dea că se re-creează în fiecare dimineaţă. După tradiţia transmisă prin cartea apocrifă a lui Baruch[26], şi Phoenix urmează ritmul diurn al învierii; însoţeşte carul solar, iar cu aripile sale apără pămîntul de căldura excesivă a soarelui, pierzîndu-şi astfel penajul în fiecare seară şi reînnoindu-i-se în fiecare dimineaţă.

În afară de penajul strălucitor, există mai multe asemănări între aceste vechi păsări solare şi Măiastra românească. Măiastra cîntă dumnezeieşte ca Phoenix[27] şi Feng-huang. Redă sănătatea şi vederea, întinereşte şi învie, aşa cum fac cele mai multe dintre vechile păsări solare. As-Samandal vindecă printre alte boli cataracta. Phoenix, mereu înviind, este simbolul eternităţii, iar despre cenuşa ei se credea că are calităţi curative. Originea basmului cu Pasărea de foc a fost urmărită numai pînă în secolul al optsprezecelea. Dar trebuie fără îndoială să existe şi în secolele anterioare, probabil pînă în timpul romanilor, de vreme ce unele versiuni germane, tiroleze şi daneze ale basmului, menţionate de Bolte şi Polivka[28], sînt intitulate printre altele „Pasărea Phoenix."

O caracteristică importantă a tuturor păsărilor solare este legătura cu lumea de dincolo, simbolizînd dispariţia temporară a soarelui sub pămînt. „Eu sînt Bennu — spune Osiris-Ani — sufletul lui Ra şi călăuza zeilor din Tuat (lumea subpămînteană)"[29]. Garuda este duşmanul implacabil al şerpilor (elemente htoniene prin excelenţă), dar în acelaşi timp pe jumătate soră cu ei. Măiastra românească în versiunea cea mai răspîndită, relatată de Ispirescu, trăieşte în lumea de dincolo. Dar o legătură mai puternică între păsările solare şi lumea de dincolo poate fi arătată prin intermediul unui alt mit. Într-o versiune românească (din Transilvania) a acestui mit, „Portocalu şi Balauru", relatată de Mera[30], întîlnim o altă pasăre miraculoasă, Pajura (vulturul imperial). Eroul, aruncat pe tărîmul celălalt de fraţii săi pizmaşi şi luptîndu-se să-şi găsească drumul spre lumina soarelui, salvează de zmeu copiii Pajurii. Drept răsplată, îi cere puternicei păsări să-l ducă sus pe

Scanned with OKEN Scanner

pămînt. Aproape de capătul zborului, merindea pe care o adusese eroul pe spinarea Pajurii se isprăveşte şi tînărul trebuie să hrănească teribila pasăre cu o bucată din propriul său trup.

Exact acelaşi motiv apare în folclorul multor ţări. În Europa de nord[31], în Rusia[32], în Grecia, în Arabia[33], în India[34], în Canada[35], în Missouri[36], o pasăre asemănătoare unui vultur (avînd adesea numele arab Rokh) împlineşte porunca de a-l aduce pe erou la lumina zilei[37]. Este un motiv secular care îşi are probabil originea în mitul babilonian „Etana şi vulturul"[38]. Acest vultur al lumii de dincolo, Pajura românească, prezintă asemănări cu Măiastra şi celelalte păsări solare. Are puteri întineritoare: cînd aduce eroul în lumea de sus şi descoperă că a hrănit-o cu carne din coapsa lui, îl înghite şi îl scoate mai chipeş şi mai puternic decît fusese înainte[39]. Este în duşmănie de moarte cu zmeul — adică şarpele, elementul htonian — şi singura capabilă de a-l aduce pe erou din întunericul lumii de jos la lumină. Dar chiar şi faptul că este un vultur dovedeşte natura solară a Pajurii. Vulturul este pasărea care a fost întotdeauna asociată cu soarele[40] şi care prezintă analogii cu toate păsările solare mitologice. Vulturului de munte i se mai spune Chrysaetos (vultur de aur în greceşte), nume care ar putea proveni din Şoimul de aur al egiptenilor. Era simbolul fulgerului lui Zeus şi a dăruit oamenilor focul[41]. Se crede că numai el poate privi drept la soare. Pînă la urmă, datorită iscusinţei de a-şi recîştiga tinereţea[42], a devenit, ca Phoenix, un simbol al nemuririi, purtător de suflete, personificare a sufletului însuşi[43].

Există un exemplu şi mai evident al asimilării Pajurei cu Măiastra. În basmul românesc „Prîslea cel voinic şi merele de aur", relatat de J. Segall[44], poveştile despre Pasărea de aur şi despre eroul care se întoarce din lumea adîncului pe spinarea unui vultur sînt combinate. „Prîslea" începe ca o poveste tipică cu Pasărea de aur, deşi nu există o menţiune a păsării înseşi; apoi, pe

Scanned with OKEN Scanner

parcurs, eroul este azvîrlit pe tărîmul celălalt și, pentru că salvează puii Păsării uriașe, este adus de ea la lumina zilei.

Astfel, descoperind legătura dintre Măiastră și Pajură, am dovedit mai clar originea celei dintîi. Măiastra este fără îndoială o descendentă a păsărilor solare antice și cuprinde întreaga bogăție a fondului aperceptiv de simboluri risipit în diversele versiuni ale basmului. Strămoșul ei cel mai apropiat trebuie să fi fost Phoenix-ul tradiției greco-romane. În România, ca și în cele mai multe țări europene, elementele păgîne au coexistat pașnic, cu creștinismul. Românii, în parte păstori, depinzînd de cer în traiul lor, au fost prin firea lucrurilor păstrătorii unui cult al soarelui. Iar pentru țărani, pămîntul este mama tuturor lucrurilor. Civilizațiile agrare își imaginează că sufletele viețuiesc în adîncul pămîntului și chiar și soarele vine din lumea de jos. Mitologiile acestor două tipuri sociale se amestecă adesea, așa cum s-a întîmplat în cazul păsărilor solare; ele pot rămîne însă și distincte de-a lungul secolelor. Astfel Pajura, provenind din tradițiile agrare, este prezentă în folclorul românesc. Dominant, totuși, rămîne simbolismul solar al păstorilor, pasărea de aur dătătoare de lumină, Măiastra.

Scanned with OKEN Scanner

II. REPREZENTAREA

ANTECEDENTELE

Motivul deosebit precum şi concepţia formală a *Măiastrei* implică întrebarea: de unde i-a venit lui Brâncuşi ideea unei astfel de lucrări şi ce a condus la întruparea-i neobişnuită? În anii tinereţii, din 1904, cînd a sosit la Paris după terminarea studiilor la Şcoala de arte frumoase din Bucureşti, pînă în 1910, cînd şi-a terminat primele opere de maturitate (*Sărutul* şi *Muza adormită*), Brâncuşi făcuse mai ales capete sau busturi-portret şi două sau trei figuri (*Rugăciunea* şi *Cumineţenia pământului*). Unele dintre aceste capete arătau o posibilă influenţă africană,[45] în timp ce *Cumineţenia* şi *Sărutul* erau primitive ca inspiraţie, dar fără referire la vreo cultură specifică. Cu *Măiastra*, însă, Brâncuşi s-a întors deschis nu numai la un folclor naţional, ci şi la un subiect mai rar în sculptură: reprezentarea unei păsări. Inovaţia sa era, de aceea, de două ori neaşteptată. Deşi referirea directă la folclorul românesc s-a încheiat cu *Măiastra*, de-a lungul carierei lui Brâncuşi au fost realizate o serie de animale: pasărea fu urmată de *Pinguinii*, *Peştele*, *Cocoşul*, *Păsăruica*, *Foca* şi *Broasca ţestoasă*.

De vreme ce este clar că nici o evoluţie iconografică logică n-a dus la *Măiastra*, o întîmplare particulară trebuie să fi fost cea care i-a dat sculp-

torului ideea. Şi, desigur, a existat întîmplarea sau, mai degrabă, două întîmplări: În 1909 G. Baronzi publică la Bucureşti un poem lung bazat pe diferite basme româneşti *Pasărea măiastră, poemă poporală.* E posibil ca Brâncuşi să fi citit acest volumaş curînd după apariţia lui şi Pasărea măiastră despre care auzise cu siguranţă în copilărie i-a revenit în minte. A doua întîmplare este mai decisivă: la 25 iunie 1910, baletul rus condus de Djaghilev a prezentat la Opera din Paris *Pasărea de foc* a lui Stravinsky, bazat pe basmul rus despre Pasărea de foc, care a fost menţionat în primul capitol. Era al doilea an de cînd trupa lui Djaghilev prezenta o serie de balete la Paris şi *Pasărea de foc* era printre cele mai de succes şi controversate reprezentaţii ale sezonului. Se poate presupune că Brâncuşi, făcînd parte din avangarda Parisului, văzuse baletul sau cel puţin auzise despre acest eveniment artistic major.[46]

Dar cum a ales Brâncuşi să reprezinte *Măiastra* şi care sînt, dacă există, antecedentele vizuale ale imaginii ei? Am menţionat că păsările solare antice erau uneori reprezentate ca stîrci, păuni (ilustr. 48) sau vulturi şi, mai adesea, combinaţii ale acestor păsări, predominînd caracteristicile păsării de pradă. *Măiastra* lui Brâncuşi este şi ea, sub aspectul general, mai apropiată de vultur decît de oricare altă pasăre mare. Volumele maiestuoase ale vulturului în picioare au fost păstrate, deşi ciocul încovoiat şi ghiarele au dispărut prin simplificare, iar masa pieptului a devenit un oval perfect. Această stilizare, împreună cu frontalitatea strictă a pozei, sugerează o apropiere de arta primitivă, iscă tentaţia analogiilor cu sculptura africană.

Există desigur în arta Senufo efigii de păsări, probabil simboluri tribale ale fertilităţii,[47] a căror poziţie frontală în picioare şi pieptul rotunjit ieşit în afară (ilustr. 45) amintesc de *Măiastra* lui Brâncuşi. Desenul său din tinereţe pentru această lucrare (ilustr. 1) este şi mai apropiat de aceste păsări prin gîtul încovoiat care se apleacă înainte şi atinge pieptul. Dar păsările Senufo au apărut

Scanned with OKEN Scanner

pe piaţa artei numai în ultimii ani şi nu la începutul secolului pentru a fi la îndemîna lui Brâncuşi la acea vreme. Totuşi, dacă influenţa directă pare imposibilă, este neîndoielnic aspectul în general primitiv al Maiestrei. Un critic de artă (care a înţeles puţin cam greşit sursele şi intenţia lui Brâncuşi) observase încă din 1914, cînd un bronz al acestei lucrări a fost prezentat la expoziţia Brâncuşi a lui Stieglitz:

> O pasăre care stă ridicată cu pieptul umflat şi cu un cap mic, al cărui cioc deschis are o înfăţişare curios răutăcioasă — aceasta este una din sculpturile lui Brâncuşi de la Galeria Photo Secession. Bronzul te invită să-l atingi şi masa este incoruptibilă în unitatea ei egipteană. Nu poţi să nu urmăreşti cu fascinaţie frumoasa linie senină a acelui piept pompos de vultur, totuşi o subtilă disproporţie în aranjarea maselor face aluzie în mod misterios la rău. Nu este o pasăre sau o artă pe care s-o uiţi, dar aduce a zei străini.[48]

Păsările populare medievale sau cele mai tîrzii de pe stranele bisericilor pot fi de asemenea o sursă de inspiraţie pentru statura şi înfăţişarea *Măiestrei.* Acestea sînt adesea păsări mari în picioare, mai ales vulturi (în special în tradiţia bizantină apropiată lui Brâncuşi), cu trup greu şi gîtul aplecat. Rareori au aripile strînse (ilustr. 44); în general ele sînt larg deschise pentru a susţine o carte.

O altă comparaţie poate fi făcută între desenul lui Brâncuşi pentru *Măiastra* (ilustr. 1) şi o pasăre dintr-o pictură din 1890 a lui Paul Ranson, numită *Paysage Nabique* (ilustr. 46). Această pictură ar putea ilustra o poveste similară în care eroul este aruncat de fraţii săi pizmaşi într-o fîntînă pe tărîmul celălalt (vezi fîntîna în fundal sub copac) şi a fost readus pe pămînt de o pasăre uriaşă. Totuşi, pasărea din pictura lui Ranson este mai mult lebădă decît vultur; şi curbele gîtului aplecat în faţă şi aripile, comune la Ranson şi Brâncuşi, se datorează probabil influenţei generale a curentului Art Nouveau mai mult decît unei legături directe dintre pictura lui Ranson şi prima viziune a lui Brâncuşi despre *Măiastră.* În orice caz, motivul capului aplecat şi

atingînd pieptul (care ar fi putut implica o poziţie dormind sau meditativă) a fost abandonată de Brâncuşi. Încă în prima sculptură a *Măiestrei* (nr. 1) pasărea îşi înalţă capul, cu ciocul deschis, cîntînd sau anunţînd o veste.

Pare sigur că Brâncuşi n-a încercat să reprezinte un aspect particular al basmului despre Măiastra. Pentru el, Pasărea de aur, cu gîtul înălţat şi cu ciocul deschis, a fost poate pur şi simplu purtătoarea unui mesaj miraculos sau simbolul aspiraţiei umane spre înălţimile cereşti. În acelaşi timp, totuşi, cu gîtul întins peste corpul rotunjit, *Măiastra* are o formă falică evidentă. Este tentant să compari pasărea magică a lui Brâncuşi cu o pasăre falică din procesiunea lui Dionysos, reprezentată la baza unui monument din secolul al treilea î.e.n., în micul sanctuar a lui Dionysos din Delos (ilustra. 47). Poza frontală, gîtul drept, ţîşnind din pieptul greu, rotunjit, sînt aceleaşi la ambele păsări — dar nu există nici o legătură între ele, pentru că Brâncuşi nu putea să cunoască acest monument[49]. Şi pasărea dionisiacă este extrem de rară în iconografie. Comparaţia accentuează doar caracterul falic evident atît la *Măiastra* cît şi în opere mai tîrzii ale lui Brâncuşi, ca *Prinţesa X* şi *Eva*. Ar părea contradictoriu să atribui o formă falică acestor subiecte feminine (să nu uităm: cuvîntul Măiastra este feminin); dar în sculptura lui Brâncuşi imaginea falică este mai degrabă semnul predilecţiei sale pentru curbe şi forme înălţate decît o preocupare, conştientă sau nu, pentru simbolurile sexului.

Obiectele zvelte ridicate vertical au fost întotdeauna asociate cultului principiului masculin[50], în timp ce curbele crează volume pline, simboluri ale fertilităţii, evocînd sînul, pîntecele sau oul. Prezenţa insistentă a oului în arta lui Brâncuşi ar putea fi considerată de asemenea un indiciu al acestui cult. Ovalul orizontal a apărut pentru prima dată în jurul anului 1910 în *Muza adormită* şi a fost folosit constant de-a lungul întregii sale cariere. Cel mai faimos ou brâncuşian, sculp-

Scanned with OKEN Scanner

tura numită *Începutul lumii*, o simplificare a capului *Muzei adormite*, a fost numită mai întîi *Sculptură pentru orbi*[51]. O preocupare estetică, crearea unei forme care să ceară a fi mîngîiate a fost ideea originală a lui Brâncuşi; conţinutul filosofic implicat de un titlu ca *Începutul lumii* a fost probabil adăugat mai tîrziu. Oul a fost considerat în numeroase religii antice ca un simbol al oului cosmic în care îşi are originea lumea. Dacă e îndoielnic faptul că formele lui Brâncuşi au fost influenţate de cunoaşterea unei astfel de credinţe, este îndreptăţit să credem că predilecţia sa pentru forma ovală şi pentru elementul falic era, în ultimă instanţă, datorată unei adoraţii instinctive a principiilor fertilităţii — o rămăşiţă posibilă a păgînismului ce a persistat la ţăranii români de-a lungul secolelor de creştinism. Cele două simboluri venerate în cadrul acestui cult au fost unite pentru prima dată în *Măiastra*.

Dealtfel cultul soarelui care stă la originea basmului despre Măiastra, este de asemenea un cult al principiului activ masculin. Soarele a fost considerat întotdeauna un element masculin, simbolizat de monumente înălţate (de ex. obeliscuri), iar falusul a fost adeseori considerat o emblemă solară:

> Trei embleme faimoase, purtate în misterele greceşti, erau falusul, oul şi şarpele... Prima, emblemă a soarelui sau a focului, reprezintă forţa masculină sau activ generatoare. A doua denotă natura pasivă sau principiul feminin, emblema apei...[52]

De aceea, subiectele solare şi aparenţa falică a *Măiestrei* lui Brâncuşi — datorate probabil credinţelor păgîne adînc înrădăcinate în firea sa — sînt mai mult decît compatibile.

Totuşi, în dezvoltarea *Păsării*, forma verticală ascendentă, elementul solar — a prevalat asupra formelor curbe şi a formei ovale. Schiţa păsării (ilustr. 1) care trebuie să fi fost prima reprezentare a subiectului, împreună cu celelalte două păsări sculptate în relief simplificat pe soclul *Măiestrei* nr. 2 (ilustr. 3) sînt singurele în care gîtul îndoit graţios atinge pieptul. În prima versiune

sculpturală a *Măiestrei*, gîtul, deşi încă aplecat în faţă, este ridicat în mod hotărît. De la versiunea a şasea încolo gîtul este complet ridicat şi după versiunea următoare (nr. 7) rotunjimea pieptului dispare treptat.

EVOLUŢIA ELEMENTELOR REPREZENTĂRII

De-a lungul acestui studiu, pentru a distinge gradul de diferenţă şi asemănare între numeroasele variante de păsări, se întrebuinţează trei termeni: tip, stadiu şi versiune. Tipul poate fi definit drept cele trei trepte clar marcate în dezvoltarea motivului, diferenţiate de Brâncuşi prin folosirea a trei titluri: *Măiastra*, *Pasărea de aur*, *Pasărea în văzduh* (vezi Anexa). Variaţiile mai puţin importante ale formei şi mărimii la fiecare tip sînt numite stadii. Termenul versiune este folosit pentru a desemna fiecare dintre păsările individuale, fără deosebire de tip sau stadiu (versiunile aparţinînd aceluiaşi stadiu sînt desigur similare).

Penele, prezente în desen, au dispărut în primul stadiu al sculpturii *Măiastra* (nr. 1—3), care este încă aproape de proporţiile unei păsări reale. Picioarele au fost simplificate într-o coloană dreptunghiulară, susţinute, în primele două versiuni, de o mică placă pătrată, substituind ghiarele. În al doilea stadiu al *Măiestrei* (nr. 4 şi 5), în esenţă la fel cu primul, Brâncuşi a lungit partea de jos (picioarele şi coada) cu cinci centimetri (ilustr. 6). La pasărea nr. 6 (ilustr. 9) gîtul şi capul ridicate drept în sus sînt încorporate în trup; ochii dispar iar ciocul se încovoaie în două planuri semicirculare întretăiate, deschizîndu-se spre cer. Nr. 7, deşi mai zveltă, nu prezintă nici o schimbare majoră.

În ciuda evoluţiei în patru stadii, *Măiastra*, din toate cele şapte versiuni, reprezintă clar o pasăre corpolentă stînd cu gîtul întins şi ciocul deschis. „Am voit ridicarea capului la *Măiastră* fără expresia mîndriei, orgoliului sau provocării în această mişcare“, spunea Brâncuşi. „A fost cea mai difi-

Scanned with OKEN Scanner

cilă problemă și am ajuns numai după un îndelung efort să integrez această mișcare în avîntul zborului"[53]. Versiunile primelor două stadii (nr. 1—5) au fost în general cunoscute ca *Măiastra*[54]. Ar fi, totuși, mai corect să se dea același titlu tuturor stadiilor acestui tip (nr. 1—7), așa cum face Brâncuși în lista lui (vezi Anexa), pentru a le grupa împreună și a le diferenția de următoarele două tipuri.

Tipul al doilea (nr. 8—11) este foarte diferit de pasărea originară. Toate versiunile sale sînt mai înalte, cam de un metru; picioarele au dispărut complet, iar ciocul deschis este singurul detaliu specific care leagă această operă de pasărea originară. Dar în ciuda extremei sale simplificări, această formă a păsării nu este chiar o urnă alungită, perfect modelată; ea palpită de viața lăuntrică a corpului organic din care s-a dezvoltat. Pieptul ieșit în afară are rotunjimea caldă a păsării vii, iar forma pătrată a gîtului cu muchii coborînd de la ciocul deschis, este o rămășiță a ciocului plat din stadiile de la început ale *Măiestrei*.

Prima versiune a celui de al doilea tip, bronzul Chicago (nr. 8) a fost de cele mai multe ori numit *Pasărea de aur*. Numai Paleolog păstrează pentru ea titlul de *Pasăre Măiastră*[55], sau *Pasăre divină*[56] care apare și în alte referințe timpurii. Versiunea Yale (nr. 10) a fost cunoscută cel mai adesea ca *Pasărea galbenă*, din cauza materialului (marmoră galbenă) și uneori ca Pasărea odihnindu-se[57]. Același titlu i s-a dat incorect bronzului Minneapolis (nr. 9), probabil din cauza înrudirii cu marmora de la Yale. Brâncuși, pe de altă parte, a grupat toate păsările ale acestui tip sub titlul *Pasărea de aur* (Anexa) care va fi adoptat aici, pentru că acest nume comun le diferențiază atît față de primul tip cît și de cel de al treilea.

Păsările de aur, deși departe de orice pasăre adevărată, sînt, precum am văzut mai sus, o dez-
 voltare naturală a ultimei *Măiestre*. Cu toate că

reprezintă fără îndoială o pasăre stînd în picioare, închisă în sine, izolată, strigînd spre cer, ideea zborului încolţise deja în mintea lui Brâncuşi. În 1921, Ezra Pound, reflectînd gîndul lui Brâncuşi, scria: „Căutarea aerianului a produs pasărea care stă fără să fie susţinută pe piedestalul său micşorat[58]". Iar în mai 1922, Jeanne Foster, care îl cunoscuse pe Brâncuşi prin intermediul lui John Quinn, scria:

> Ca Picasso, care poate într-o pictură de dimensiuni foarte mici să dea sentimentul de imensitate, Brâncuşi în păsările sale de marmoră şi bronz poate da sentimentul spaţiului sau al zborului în aer. Ai dori să vezi ultima sa pasăre (marmora Yale nr. 10) în forma sa perfectă încununînd o coloană înaltă. El a făcut multe păsări din marmoră şi bronz. S-ar putea scrie un eseu despre dezvoltarea şi evoluţia păsărilor lui Brâncuşi. În ultimele lor forme sînt însăşi perfecţiunea[59].

Putem afirma astfel că ideea zborului, a „aerianului", a eliberării de legile gravitaţiei, a existat de la început în al doilea tip al *Păsării*. Lungirea şi micşorarea extremă a părţii de jos arată efortul lui Brâncuşi de a detaşa lucrarea de soclu şi de sol, de a uşura forma şi de a o împinge în sus. Această luptă contra gravitaţiei este prezentă nu numai în motivul *Păsării* ci şi într-un număr însemnat de alte sculpturi ale lui Brâncuşi. *Peştele*, *Leda*, *Începutul lumii*, printre multe altele, abia ating soclul. Ele plutesc în spaţiu — plasarea lor frecventă pe socluri în care se oglindesc, sporind această impresie.

De aceea, titlul *Pasărea în spaţiu** a apărut foarte natural. La al treilea tip al păsării (nr. 12—28), Brâncuşi a încercat să accentueze sentimentul de zbor spre înalturi, legînd corpul fusiform de un picior conic. A făcut de asemenea întregul volum mai suplu şi mai înalt; a ascuţit vîrful eliminînd planul frontal al ciocului deschis; a diminuat proeminenţa pieptului şi a îndreptat conturul spatelui. Totuşi, în ciuda extremei sim-

---

* În româneşte, consacrat, *Pasărea văzduhului* sau *Pasărea în văzduh*, v. pag. urm., *n. t.*

Scanned with OKEN Scanner

plificări, un lucru leagă încă foarte clar *Pasărea în văzduh* de *Măiastra* cîntătoare: rămăşiţa ciocului deschis, planul oval plat din faţă în partea de sus a sculpturii, care în iconografia lui Brâncuşi a devenit echivalentul unei guri deschise (cf. *Păsăruica*, *Foca*, *Noul născut* şi cele două *Capete* ale copiilor adormiţi din atelierul lui Brâncuşi). Dar această transformare este atît de îndepărtată vizual de realitate, încît trebuie să te întorci la *Măiastră* pentru a-i descifra sensul.

Examinînd evoluţia şi simplificarea treptată a *Păsării*, îţi dai seama că Brâncuşi a redus forma pînă la limita posibilului. Arta sa este un echilibru pe muchie de cuţit între abstracţiune şi reprezentare. Pentru a-şi păstra înrădăcinate în real formele pure, pentru a păstra caracterul şi sensul fiecărui motiv, trebuie să menţină o cantitate minimă de elemente figurative. Ar fi *Negresa* o negresă fără buzele groase şi fără cocul ţuguiat cu haz? Ar rămîne *Pasărea* o pasăre fără corpul aerodinamic şi pliscul cîntător? Pe de altă parte, eliminînd fiecare detaliu de prisos şi asemănarea superficială, Brâncuşi s-a concentrat asupra lucrurilor esenţiale, cuprinzînd astfel mai complet natura subiectului său. În cazul *Păsării*, a înaintat de la fiinţa nemişcată spre însuşi actul zborului. Ceea ce spune despre *Peşte*, o lucrare similară, este revelant:

> Cînd vezi un peşte nu te gîndeşti la solzi, nu-i aşa? Te gîndeşti la iuţimea lui, la trupul plutind şi strălucind, văzut prin apă... Ei bine, chiar asta am încercat să exprim. Dacă i-aş face aripioare şi ochi şi solzi i-aş curma mişcarea şi vi l-aş înfăţişa printr-un model sau o formă a realităţii. Eu doresc însă sclipirea spiritului său[60].

Cu zece ani înainte, dădea un exemplu similar: „Cînd roata se învîrteşte cu cea mai mare viteză, dă impresia de imobilitate. Numai cînd stă pe loc poţi să-i vezi spiţele[61].

Titlul românesc al lui Brîncuşi pentru ultimul tip de pasăre (nr. 12—28) este *Pasărea văzduhului*, ceea ce înseamnă că pasărea eliberată de legăturile pămînteşti aparţine deja unei lumi diferite, unei atmosfere mai înalte şi mai uşoare.

Scanned with OKEN Scanner

Titlul prozaic, *Pasărea în zbor,* a fost deseori folosit în locul lui. La fel, cîteva din versiunile celui de al treilea tip au fost cunoscute sub alte nume, datorită materialului lor; *Pasărea galbenă* (nr. 13, marmoră galbenă, Arensberg), *Pasărea albastră* (nr. 22, marmoră cenuşiu-albăstruie, Zürich), *Pasărea neagră* (marmoră neagră, Indore), *Pasărea de aur* (nr. 27, bronzul polisat din atelierul lui Brâncuşi), şi aşa mai departe. Astfel de titluri trebuie evitate deoarece crează confuzii între versiunile diferitelor tipuri. Studiul nostru a folosit numai cel mai cunoscut titlu, *Pasăre în spaţiu* (*Oiseau dans l'espace*), pe care îl dă însuşi Brâncuşi în lista sa (Anexa) şi care, prin denumirea nepămînteană, este mai aproape decît *Bird in Flight* (*Pasărea în zbor*) de titlul românesc *Pasărea văzduhului.*

Scanned with OKEN Scanner

III. FORMA

EVOLUȚIA FORMELOR

Dezvoltarea formală a *Păsărilor* lui Brâncuși, amintită pe scurt în discutarea reprezentării, merită o examinare mult mai aprofundată prin urmărirea schimbărilor de la tip la tip, din cadrul unui tip, de la versiune la versiune.

Am văzut pînă acum că primele două versiuni timpurii ale *Măiestrei* sînt foarte asemănătoare. Bronzurile stadiului al doilea, nr. 4 și 5, sînt cu 5 cm mai înalte (și circa 3 cm mai groase) decît versiunile primului stadiu, nr. 1—3. Dar această creștere a înălțimii nu este uniform distribuită. Cei 5 cm au fost adăugați la partea de jos a păsării, astfel încît înălțimea picioarelor de la bronzurile Guggenheim (nr. 4) și Des Moines (nr. 5) este de 20, 5—21 cm, în timp ce dimensiunea respectivă la primele trei versiuni este de 16—16,5 cm. Această adăugare se vede clar la un gips care a existat în atelierul lui Brâncuși pînă în 1955 (vezi ilustr. 6).

Deși poziția păsării *Măiastra* a fost descrisă ca strict frontală, la cap se discerne o ciudată asimetrie: colțul stîng al ciocului este mai afară decît în partea dreaptă unde se lărgește deschizătura ciocului și scobitura ochiului drept este mult mai mare decît cea a ochiului stîng. În lumina acestei măiestrii tehnice, e de înțeles să se admită că Brân-

Scanned with OKEN Scanner

cuşi se gîndea să animeze formele perfecte şi severe îngăduind uşoare asimetrii.

În următoarele două versiuni ale *Măiestrei* (nr. 6 şi 7), micşorarea pieptului ieşit în afară şi ridicarea gîtului şi a corpului crează un întreg mai unitar, contururi lin curgătoare. Prima dintre aceste versiuni, marmora albă Arensberg, de înălţimea stadiului premergător (61 cm), este oarecum greoaie, corpul fiind încă prea gros în raport cu înălţimea, iar volumul alungit al pieptului a necesitat o scurtare a picioarelor care sînt de numai 15 cm. Versiunea nr. 7, mai înaltă cu 9 cm decît cele două stadii anterioare şi în acelaşi timp cu cîţiva centimetri mai subţire, este mult mai elegant proporţionată. Proiecţia considerabil redusă a pieptului tinde să se unească cu picioarele care se înclină în afară în partea de sus (vezi profilul, ilustr. 11). Dealtminteri, picioarele se termină într-o secţiune „cu dinţi de ferăstrău" (cu trunchiuri de piramidă cap la cap) care servesc ca legătură cu soclul de formă similară (ilustr. 10 şi 11).

La al doilea tip, *Pasărea de aur*, coloneta dreaptă a picioarelor, precum şi fiecare muchie ascuţită şi cută, dispar; rotunjirea muchiilor ce coboară în jos pe gît de la pătratul din faţă al pliscului deschis, înmoaie forma. Pe de altă parte, îndreptarea spatelui şi extrema subţiere a părţii de jos fac din nou ca proeminenţa pieptului să apară uşor exagerată, în special din profil, fiindcă grosimea corpului nu a fost mult redusă (circumferinţa lui maximă este numai cu 7,5 cm mai mică decît aceea de la prima *Măiastră*). Probabil că Brâncuşi a sesizat nepotrivirea acestui piept pentru că într-o versiune mai tîrzie din acelaşi tip (nr. 11) i-a redus grosimea cu cinci centimetri.

După cum am văzut, într-al treilea tip, *Pasărea în văzduh*, s-au eliminat cele mai multe dintre rămăşiţele corpului natural. Ciocul s-a schimbat într-un plan oval înclinat care a permis o extremă subţiere a vîrfului. Trecerea de la gît la piept a dispărut, schimbînd contururile concav-convexe ale laturilor şi părţii din faţă a corpu-

Scanned with OKEN Scanner

lui în curbe convexe perfecte[62]. Spatele a devenit complet drept şi a format o creastă (variat accentuată în diferitele versiuni), mergînd de sus pînă jos ca o coloană vertebrală şi susţinînd corpul rotunjit. Conturul părţii din faţă, prezentînd o curbare mai puternică decît laturile, este acum în tensiune cu spatele drept, ca un arc cu coarda întinsă.

La primele două tipuri Brâncuşi a simplificat forma păsării pînă la ultimă limită, dar el nu a introdus elemente nejustificate biologic. La *Pasărea în văzduh* a adus totuşi o inovaţie contrazicînd construcţia trupească a păsării: a încorporat în lucrare un suport al cărui scop este de a-i imprima un elan care s-o ridice de pe soclu. A ezitat doi ani asupra formei acelui suport. Într-o fotografie timpurie din atelier (ilustr. 53), putem vedea un model al unei păsări cu un suport din trei părţi, aparent demontat (vezi ilustr. 12). Un alt experiment l-a constituit suportul conic lat pentru primul gips al *Păsării în văzduh* (nr. B-12, ilustr. 34) avînd o circumferinţă micşorată cu 35 cm. Acelaşi fel de suport conic, dar mult mai îngust (circumferinţa de jos de 27 cm), a fost folosit la prima marmoră a *Păsării în văzduh* (nr. 12). Deşi din faţă suportul ar putea să apară ca un con regulat, vederea din profil arată că este ieşit în afară.

Dar, cum a observat Henri Pierre Roché, forma geometrică a conului era prea seacă pentru a se uni cu pasărea, şi Brâncuşi a găsit în anul următor un alt suport, mai organic, vălurit şi ieşit în afară, pe care l-a păstrat, cu variaţii, la toate *Păsările în văzduh* ce au urmat:

Prima dintre păsările în marmoră albă (nr. 12) din această serie avea ca suport, încastrat, un mic con, din aceeaşi marmoră albă, dar puţin străină de fiinţa sa.

Brâncuşi a lucrat un an pentru conceperea şi executarea tijei vii, palpitante, care susţine acum pasărea şi o lansează, tije la fel de greu de găsit, zicea, ca întreaga pasăre.

„E definitivă", spunea. Cu toate acestea încă o mai îmbunătăţea cu trăsături imperceptibile.

În acest punct al operei era cel mai înverşunat.[63]

Scanned with OKEN Scanner

Dacă n-aș avea dovada propriei liste a lui Brâncuși despre păsări, aș fi înclinată să cred că a doua *Pasăre în văzduh* este bronzul de la Philadelphia (nr. 14). Dimensiunile sale grele sînt mult mai aproape de tipul al doilea (și nr. 12), iar suportul este prea scurt[64] și se unduiește abrupt pentru a se uni cu pasărea. Dar cu adevărat a doua *Pasăre în văzduh* este marmora galbenă Philadelphia (nr. 13) al cărei suport este iarăși greoi, dar într-un mod diferit: este prea gros în legătura sa cu corpul (efect intensificat probabil de restaurare), și are puțin din modulațiile subtile ale suporturilor de mai tîrziu (de care se apropie, totuși, în proporții generale și formă).

Toate păsările următoare cu același suport ondulat aplecîndu-se mai mult sau mai puțin înainte și comprimat la capete (adică, secțiunea orizontală este un oval, nu un cerc). Înălțimea lui are de obicei cam o șesime din întreaga înălțime a lucrării. În cîteva versiuni timpurii, ondulațiile nu sînt pronunțate (de ex. Steichen, nr. 15; Meyer, nr. 17; Muzeul de artă modernă din New York, nr. 18; Schreiber, nr. 19), dar în general contururile sînt mai ondulate în față și în spate decît lateral. Legătura între pasăre și suportul-picior este de cele mai multe ori accentuată și tăiată precis, dar cîte o dată nu există o linie clară de diviziune (de ex. marmora galbenă Arensberg, nr. 13; nr. 18; nr. 19). În sfîrșit grosimea mijlocului variază la diferite versiuni între 7,5 și 9,5 cm și cea mai de jos circumferință a suportului variază între 19,5 cm (nr. 13) și 29 cm (nr. 27), rareori în acord cu înălțimea lucrării. Aceasta înseamnă că Brâncuși a realizat un tur de forță atît ca sculptare cît și ca echilibru, păstrînd la unele din marile *Păsări în văzduh* (înalte de aproximativ doi metri) cam aceeași grosime a mijlocului și aceeași suprafață de sprijin pe care o folosise în versiunile mai mici (în jur de 1 m) din același tip.

Natural, toate versiunile *Păsării* sînt atașate de soclu printr-o vergea metalică pătrunzînd atît în soclu cît și în *Pasăre*. Ba mai mult, la *Păsările*

Scanned with OKEN Scanner

în văzduh de marmoră, această tijă, trecînd prin centru, este introdusă în lucrare pînă mai sus decît mijlocul corpului (vezi ilustr. 43). Evident, Brâncuși a perforat marmora și a plasat tija înainte de a sculpta *Pasărea* (sau cel puțin înainte de a se apropia de contururilor finale ale taliei). Aceasta a dat corpului o forță mai mare decît îi poate oferi marmora singură. Virtuozitatea de cioplitor și precizia echilibrului nu trebuie subestimate din pricina procedeului. O vergea de cupru cu diametrul de un centimetru nu ar putea susține greutatea considerabilă a unor volume de marmoră atît de masive în partea de sus, dacă sculptorul n-ar fi fost complet stăpîn pe forme. Deși imposibil de verificat în practică, vizual ni se pare că cele mai multe versiuni ale *Păsării* în văzduh ar putea sta pe suport fără să mai fie legate de soclu.

O problemă importantă în compararea diferitelor versiuni ale *Păsării în văzduh* este înclinarea spatelui. Diferitele grade ale acestei înclinații (care necesită o schimbare corespunzătoare în înclinarea suportului) arată multiplele căi pe care Brâncuși a rezolvat problema echilibrării unui volum în formă de semilună pe un suport mic, în esență conic. Pentru a stabili această diferență de înclinație, a fost folosit un fir cu plumb, căutîndu-se relația formei cu o linie perpendiculară imaginară, de la partea de sus a Păsării la soclu (fig. 1). În unele versiuni, această verticală cade cu aproximație la 2,5 cm în spatele suportului (de ex. Schoenborn, nr. 12; Meyer, nr. 17; Guggenheim, nr. 23; Atelierul lui Brâncuși, nr. 27); la bronzul Arensberg (nr. 14) cade cu 5 cm în spatele suportului; la marmoră galbenă Arensberg (nr. 13) și la bronzul Steichen (nr. 15), se apropie cu 13 mm respectiv 6 mm de spatele suportului. În bronzul de la Muzeul de artă modernă din New York (nr. 18) verticala traversează spatele suportului, în timp ce la bronzul Schreiber (nr. 19) cade mai înăuntru; iar la marmoră Zürich (nr. 22), verticala, tăind pe la mijloc partea de sus a suportului, cade în cele din urmă mai aproape de fața decît de

Scanned with OKEN Scanner

spatele lui. Aceasta înseamnă că pasărea de la Zürich stă dreaptă, în timp ce nr. 27, de exemplu, reprezentînd extrema opusă, se lasă în spate astfel încît verticala trasă din vîrful ei cade într-un punct cam la 4 cm în spatele suportului. Din nefericire, în multe cazuri este dificil de determinat precis ce înclinare intenționase însuși sculptorul pentru fiecare versiune, deoarece ele sînt acum în mod clar deviate, plasate strîmb pe soclurile lor (probabil ca rezultat al unei îndoiri a vergelelor)[65].

Aceasta și multe alte variații subtile ale diferitelor versiuni (unghiul spatelui corpului cu al suportului, mărimea planului oval din vîrful păsării ș.a.m.d.) ar putea fi comparate eficient numai prin aducerea tuturor păsărilor laolaltă și instalîndu-le corect sau cel puțin reparînd și expunînd cele zece gipsuri bine păstrate ale *Păsării în văzduh* din atelierul lui Brâncuși. Prezentarea tuturor versiunilor laolaltă nu ar fi de folos numai cercetătorului, ci și privitorul sensibil și răbdător ar avea ocazia de a descoperi savantele subtilități brâncușiene. Pentru că, deși lucrările acestea au fost adesea comparate cu arta primitivă (care cu siguranță l-a influențat la începutul carierei), simplitatea sa este „complexitatea însăși", cum a spus chiar Brâncuși. Nu îi plăcea să fie comparat cu artiștii primitivi — „aceia nu știau să lucreze pînă la capăt cu atîta precizie, ca mine astăzi"[66].

Din această analiză amănunțită a morfologiei Păsărilor lui Brâncuși, reiese că forma evoluează paralel cu motivul. Primele versiuni ale *Măiestrei* au stabilitatea și greutuate unei păsări uriașe odihnindu-se; singurul element dinamic este gîtul curbat. În *Pasărea de aur*, nobilă, dar încă legată de pămînt, se introduce ideea de ușurime și zbor. De aceea verticalitatea este accentuată prin spatele îndreptat; frontalitatea este mult mai puțin evidentă, în timp ce volumul devine mai fusiform; iar contururile fluide și extremitatea de jos ascuțită sporesc impresia unei forme care se ridică.

Scanned with OKEN Scanner

Dar numai la *Pasărea în văzduh* s-a realizat cu adevărat ţîşnirea în sus. Mai puţin frontal decît la tipul anterior, fără pieptul greu care să-l tragă în jos, corpul poate să-şi păstreze caracterul organic numai printr-o curbare accentuată în faţă, creînd o multiplicitate şi varietate dinamică de contururi. În momentul în care spectatorul se apropie de piesă sau se mişcă în jurul ei, pasărea devine vie, schimbîndu-şi sub diferite perspective curbura, grosimea aparentă şi direcţia zborului. Cu cît examinezi mai atent păsările lui Brâncuşi, cu atît mai bine înţelegi sensul afirmaţiilor sale:

„Caut forma în tot ce fac"[67] pentru a rezolva „problema dificilă şi nebunească de a cuprinde toate formele într-una singură"[68]. „Cred că o formă adevărată ar trebui să sugereze infinirea. Suprafeţele ar trebui să arate ca şi cum ar înainta veşnic, ca şi cum ar pleca din masă într-o existenţă perfectă, completă".[69]

MATERIAL ŞI TEHNICĂ

Cei mai mulţi dintre prietenii lui Brâncuşi şi criticii care au scris despre opera lui accentuează că „loialitatea faţă de formă" era una dintre preocupările sale principale. Cum unii critici şi artişti care au urmat acest principiu au înţeles adesea greşit intenţia lui Brâncuşi, voi citi cea mai clară şi relevantă afirmaţie a ideilor sculptorului despre acest subiect, prezentată într-un articol timpuriu, puţin cunoscut:

> Dacă arta trebuie să intre într-o comuniune cu natura ca să-i exprime principiile, trebuie să îi urmeze şi exemplul acţiunii. Materia trebuie să-şi continue viaţa naturală şi după ce a intervenit mîna sculptorului. Rolul plastic pe care materia îl îndeplineşte în mod firesc trebuie descoperit şi păstrat. A-i da un alt rol decît acela pentru care este menită de la natură, înseamnă a o ucide.
>
> Lemnul, de exemplu, este în sine şi sub toate aspectele sculptural. Nu trebuie să-l distrugem, nu trebuie să-i dăm o asemănare obiectivă cu ceva ce natura a făcut din alt material. Lemnul îşi are propriile-i forme, caracterul său individual, expresia sa naturală; să doreşti să transformi calităţile sale înseamnă să îl nimiceşti, să îl faci steril. Acelaşi lucru se întîmplă şi cu alte materiale ca piatra, mar-

Scanned with OKEN Scanner

mora, metalele; ele trebuie să-şi continue propriile lor vieţi, cînd gîndul şi truda omului le prefac din sculpturi naturale în sculpturi artificiale.

Materia nu trebuie folosită pur şi simplu pentru a satisface scopul artistului, nu trebuie supusă unei idei preconcepute şi unei forme preconcepute. Materia însăşi trebuie să sugereze subiectul şi forma; ambele trebuie să vină din interiorul materiei şi să nu-i fie impuse din afară.

În general sculptorii procedează cu materia prin adăugare atunci cînd ar trebui să acţioneze asupra ei prin scădere. Să foloseşti un material moale şi să continui să adaugi la el pînă ce este atinsă forma preconcepută şi să o aplici asupra unui material solid şi permanent este o crimă împotriva materiei. Toate materialele au în ele însele sculptura pe care omul o doreşte; el trebuie să trudească şi s-o scoată, eliminînd materialul de prisos care o acoperă. Sculptura este o expresie a acţiunilor naturii. Artistul trebuie să ştie să scoată la suprafaţă fiinţa din interiorul materiei şi să fie unealta care dă la iveală esenţa sa cosmică într-o existenţă cu adevărat vizibilă.[70]

Iar într-un alt articol, al lui Dorothy Dudley, Brâncuşi repetă:

Nu trebuie silite materialele să vorbească limba noastră, trebuie să le aducem pînă la un punct unde alţii vor înţelege limba lor... Nu poţi face tot ce vrei, faci numai ce te lasă materialul. Nu poţi face din marmoră ce ai face din lemn sau din lemn ce ai face din piatră.[71]

Uneori, respectul pentru material îl ducea pe Brâncuşi pînă acolo încît tolera imperfecţii naturale. Cînd, în 1920, i-a vîndut lui John Quinn *Pasărea de aur*, din marmoră galbenă (nr. 10), i-a scris că deşi avea un „lit" în mijloc nu exista pericolul de a se rupe şi valoarea lucrării rămînea aceeaşi cu tot defectul provenind din formaţia geologică a marmorei. Dar, cum se vede din citatele de mai sus, atitudinea lui Brâncuşi faţă de material îşi are sursa în concepţia sa despre formă. Obiectul de artă trebuie să urmeze legile naturii şi să dea „prin propriul său organism ceea ce natura dă prin propria sa organizare"[72]. Şi, în ciuda umilei supuneri faţă de material, uneori Brâncuşi a permis formei să prevaleze asupra proprietăţilor materialului.

Este fundamental adevărat că Brâncuşi a tratat cele trei materiale pe care le-a folosit mai frecvent — lemnul, marmora şi bronzul — în

Scanned with OKEN Scanner

moduri foarte diferite. Suprafețele zimțate, formele complexe sau perforate și finisajul sumar au fost rezervate lemnului; puține din lucrările în lemn sînt lustruite, iar acelea de obicei le-a transpus în bronz. Din peste douăzeci de lucrări făurite în materiale și versiuni diferite, numai patru au fost transpuse din lemn în bronz[73], în timp ce treisprezece au fost transpuse din marmoră în bronz (una singură, *Portretul Doamnei Meyer* din 1930, a fost făcută atît în marmoră cît și în lemn).

Cele mai multe lucrări în marmoră ale lui Brâncuși sînt volume simplificate, convexe, închise, fără adînciturі sau proeminențe, și atît precizia formelor cît și granulația fină a marmorei au dus la o suprafață lustruită. Granulația și mai fină a bronzului a permis o trecere ușoară de la marmoră la bronz și chiar o mai mare precizie prin lustru. Versiunile din bronz erau, de aceea, stadiile avansate ale marmorelor. Cam după 1908, cînd a abandonat tehnica modelării, iar după o perioadă de doi ani de cioplire intensă în piatră a atins maturitatea stilului său, Brâncuși n-a mai făcut aproape niciodată o lucrare mai întîi în bronz. Cu puține excepții,[74] bronzurile sale de după 1910 au fost turnate după piese concepute și cioplite inițial în marmoră (sau uneori în lemn). Prin urmare Brâncuși nu a exploatat niciodată elasticitatea și forța structurală a bronzului.

Un alt exemplu al infidelității față de natura materialului este nepăsarea pentru elasticitatea foarte limitată a marmorei în cazul *Păsării în văzduh;* ca rezultat, jumătate din pasările în marmoră sînt rupte pe la mijloc, în ciuda vergelei de metal care le străbate. E uimitor, de fapt, că Brâncuși a folosit marmora pentru o formă ca *Pasărea în văzduh.* Explicația faptului poate fi însăși ambiția de a realiza o asemenea ispravă tehnică. Totuși, folosirea consecventă a marmorei și faptul că nu există nici o pasăre din lemn, indică un motiv mult mai serios.[75] Lemnul are granulația prea mare și prea nesigură pentru a permite o formă atît de subtilă și precisă ca *Pasărea.* Mai mult, nu are noblețea și transparența mar-

Scanned with OKEN Scanner

morei; totala opacitate şi concreteţea sa nu se oferă unei expresii de imaterialitate sau preţiozitate, care erau printre ţelurile cele mai înalte ale lui Brâncuşi. El a folosit lemnul pentru forme fantastice, groteşti sau pline de duh, pentru suporturi (*Cariatidele*), socluri sau mobilier; iar pentru piesele cele mai nobile a folosit marmora şi bronzul. Şi dacă nu a fost loial faţă de rezistenţa structurală a bronzului, el a exploatat fără îndoială pînă la limita maximă fineţea granulelor. Nu numai că a obţinut printr-o extremă lustruire cea mai înaltă perfecţiune a formei şi suprafeţei, ci a revelat de asemenea omogenitatea şi puritatea internă a bronzului în aspectul său cel mai strălucitor.

Înainte de a examina şi efectele lustrului la Brâncuşi trebuie să aruncăm o scurtă privire asupra tehnicii. Reacţionînd contra modelajului rodinian, Brâncuşi, mai ales în tinereţe, accentua importanţa tăieturii directe în sculptură.

> Opera de artă necesită o mare răbdare şi mai presus de toate o înverşunată luptă împotriva materialelor. Nu poţi duce această luptă decît dacă foloseşti tăietura directă. Modelajul, acesta este mai uşor, permite revenirea, corectura, adaosul, schimbarea, pe cînd tăietura directă cere o confruntare fără milă între artist şi materialele pe care trebuie să le învingă. Şi aici trebuie meşteşug! În fond, cînd te gîndeşti bine n-au existat decît admirabili artizani în sculptură, nu mari artişti. Şi decăderea acestei arte a început cu abandonarea tăieturii directe, care permitea sculptorului să cîştige cu fiecare din operele sale propria lui victorie asupra materialelor.[76]

Într-unul din faimoasele sale aforisme spunea: „Tăietura directă, acesta este drumul adevărat spre sculptură, dar şi cel mai anevoios pentru cine nu ştie să meargă. Şi, la urma urmei, tăietura directă sau indirectă, asta nu spune nimic, contează doar lucrul făcut"[77].

De fapt, deşi Brâncuşi şi-a turnat bronzurile după un prototip de marmoră sau lemn, după cum am spus, *Pasărea în văzduh* are un număr de versiuni în bronz fără echivalente sculptate (Arensberg, nr. 12; Steichen şi Rothschild, nr. 15 şi 16; Muzeul de artă modernă, nr. 18; Schrei-

Scanned with OKEN Scanner

ber, nr. 19; Indore nr. 20). Ele trebuie să fi fost făcute după modele de gips, sau turnate după marmore anterioare şi apoi modificate, sau direct modelate în gips pe o axă de metal.[78] Unele dintre aceste gipsuri (D-17, G-22/23, L, M) poartă încă urmele negativelor ceea ce înseamnă foarte probabil că au fost turnate după marmore. Pe cît am putut determina examinîndu-le, restul păsărilor de gips sînt perfect netede, ceea ce înseamnă că urmele turnării au fost îndepărtate sau că aceste gipsuri au fost modelate direct.

Bronzurile lui Brâncuşi au avut, de la bun început aşadar, o suprafaţă mai mult sau mai puţin finisată pe care el a lustruit-o mai departe, mai întîi cu pile din ce în ce mai subţiri, apoi cu şmierghel din ce în ce mai fin[79] şi, în sfîrşit, cu un praf de lustruit obişnuit sau cu praf de lustruit bijuterii, pînă ce toate urmele mîinii dispăreau şi metalul căpăta un luciu strălucitor. După cum mărturiseşte sculptorul Isamu Noguchi, ajutorul lui Brâncuşi în 1927[80], Brâncuşi nu avea nici o încredere în materialele protectoare ale luciului (lac, ceară etc.) El folosea o soluţie obişnuită pentru alamă ca să cureţe suprafaţa la cîteva săptămîni sau luni, şi acesta este procedeul pe care l-a recomandat atît lui Quinn cît şi lui Steichen[81]. Fiindcă dorea ca bronzurile sale să fie absolut strălucitoare, îi displăcea lacul sau orice alt strat învelitor, care ar fi făcut lucrarea moartă[82]. Noguchi relatează în legătură cu aceasta:

> Brâncuşi şi-a expus *Leda* la Salonul des Tuileries în timp ce eram la el şi mă trimitea în fiecare săptămînă să o lustruiesc cu o soluţie obişnuită pentru alamă... Finisarea era o obsesie la el, pentru a capta esenţa pură a materialului fără vreun cusur accidental. Cînd l-am văzut după război, mi-a spus despre dificultatea pe care a întîmpinat-o în a obţine o suprafaţă de oglindă adecvată pe discul de sub un peşte. Mi-a arătat unul pe care-l comandase în Germania, despre care spunea că era desigur mult mai bun decît ce se putea găsi în Franţa, dar încă atît de departe de perfecţiune, fiind făcut de maşină, încît a trebuit să-l refacă în întregime, cu mîna, el însuşi.[83]

Încă şi mai devreme, cu ocazia procesului legat de *Pasărea* Steichen, Brâncuşi a subliniat aspec-

Scanned with OKEN Scanner

tul manual al lucrărilor sale: „Tot lucrul, de cînd piesa a ieşit de la turnare, a fost executat de mine, de mîinile mele şi lustruirea, făcută cu mîna, de mine. N-a fost folosită nici o maşină de polisat sau altfel de maşină“[84]. Deşi mai tîrziu Brâncuşi a folosit unelte acţionate electric (roţi de lustruit ş.a.m.d., v. ilustr. 41), ultima finisare o făcea întotdeauna cu mîna. Stabilitatea, vitalitatea şi marea precizie a suprafeţei putea fi realizată numai de mîna sensibilă a artistului, nu de maşină.

Brâncuşi dorea să realizeze o finisare cît mai perfect posibilă şi încerca să evite greşelile la stadiul de turnare. „Era extrem de pretenţios pentru a obţine turnările în bronz cu cît mai puţine defecte“, continuă Isamu Noguchi. Pentru acest motiv şi-a abandonat vechii turnători în ceară (Claude Valsuani, A. A. Hébrard) şi, în anii maturi, a preferat turnarea cu nisip. (Alexis Rudier şi un anume Androt se spune că au turnat lucrări pentru el.) Atîta cît am fost în stare să determin, nu există urme de turnare pe nici una din păsări, cu excepţia *Măiastrelor* Steichen şi Graham (nr. 2 şi 3); dar unele din versiunile timpurii (de ex. *Măiastra* Des Moines, nr. 5; *Pasărea de aur* Chicago, nr. 8) au numeroase găuri, ceea ce sugerează că au fost turnate probabil în ceară pierdută.

Culoarea bronzului ridică de asemenea unele întrebări. Bronzul comun, compus cam din 86 la sută cupru, 14 la sută cositor şi puţin zinc, are o culoare roză (vezi *Noul născut* mic de la Muzeul de artă modernă, New York). Dar fiecare turnătorie îşi are propria formulă pentru aliaj şi după cum se pare un număr considerabil de turnătorii folosesc un procentaj mai mare de zinc sau alt metal, care împrumută bronzului o culoare asemănătoare cu alama (60 pînă la 85 la sută cupru, şi restul zinc). E posibil şi ca Brâncuşi să fi cerut un aliaj mai galben, aşa cum a declarat că făcuse pentru *Pasărea* Steichen[85].

De ce dorea să obţină această impresie de aur? Şi cum a ajuns la ideea lustrului în locul folosirii auririi tradiţionale?

Scanned with OKEN Scanner

Înainte de a răspunde acestor întrebări, ar trebui să identificăm primul bronz polisat al lui Brâncuşi. Ştim că există la Muzeul de artă modernă din Paris o versiune în bronz a *Muzei adormite*, datată 1910, care e complet nelustruită. Celelalte bronzuri ale acestei lucrări, precum şi primele bronzuri ale *Muzei* (1912), ale *Danaidei* (1913?) şi ale *Domnişoarei Pogany* (1912), sînt lustruite numai pe porţiunile epidermei, fiind aspre şi întunecate pe suprafeţele cu păr. De aceea cred că primul bronz în întregime lustruit al lui Brâncuşi este *Măiastra* Steichen din 1911. Cum i-a venit dintr-odată ideea lustruirii? Diferenţa dintre formele netede şi rotunjite ale lui Nadelman[86] şi lustruirea desăvîrşită a lui Brâncuşi este prea mare pentru acceptarea unei posibile influenţe din partea lui Nadelman. Mi se pare mai verosimil că scopul său iniţial era să obţină strălucirea aurului atît de dorită pentru pasărea *Măiastră*. Ştim de la Eduard Steichen[87] şi de la doamna Irina Codreanu, care i-a fost elevă prin anii douăzeci, că Brâncuşi a încercat la început poleirea tradiţională. A părăsit-o însă curînd, pentru că poleirea nu putea realiza niciodată lucirea inerentă şi imaculată pe care o dorea.

Deşi la origine s-ar putea să fi avut ca scop numai nobleţea aurului şi perfecţiunea suprafeţei, folosirea lustrului de către Brâncuşi a dus la multe alte efecte importante. Întîi, elementele de lumină frînte şi umbrele produse pe sculptura lustruită desfiinţează masa. Continua trecere uşoară de la lumină la umbră, pe care văzul nostru e învăţat s-o interpreteze ca volum, nu există aici; relaţia tradiţională dintre clarobscur şi modulaţia suprafeţei este definitiv pierdută. Dealtfel, lucrarea lustruită, reflectînd spaţiul înconjurător pe suprafaţa ei, creează o iluzie de adîncime unde convexitatea apare normală şi se produce astfel o ambiguitate spaţială de ex. *Măiastra*, ilustr. 7). În acelaşi timp lustrul pune în relaţie lucrarea cu ambianţa precum şi cu privitorul, pentru că şi imaginea sa este capturată de suprafaţa oglindă

Scanned with OKEN Scanner

pe care n-o poate evita în timp ce se uită la sculptură.

Atît ambianţa cît şi privitorul sînt, desigur, deformaţi în reflecţie de vreme ce nu există o suprafaţă plană de dimensiuni mari în sculpturile lui Brâncuşi. Suprafeţele semisferice sau convex-ovale curbează liniile drepte, dînd interioarelor paralelipipedice ale clădirilor o formă rotunjită (ilustr. 7). Aceste suprafeţe, avînd un unghi de reflecţie considerabil mai mare decît oglinzile plane, captează la dimensiuni miniaturale spaţiul depărtat şi măresc disproporţionat obiectele apropiate care apar a fi atrase de oglinda convexă ca de un magnet. Pe de altă parte, suprafeţele cilindrice convexe lungesc toate formele în direcţia axei lor. Astfel, privitorul, atras de sculptura lustruită, este martorul deformărilor amuzante sau terifiante prin care trece el însuşi şi asupra cărora nu are control.

Dealtminteri, fiindcă aceste imagini reflectate se schimbă continuu în timp ce te mişti în jurul lucrării, mişcarea şi timpul sînt introduse în sculptură. Aceasta a fost unul dintre efectele lustrului care îi plăcea lui Brâncuşi. „L-am întrebat odată — scrie James Thrall Soby — dacă reflectarea cauzată de lustrul sculpturilor l-a supărat vreodată sau dacă a schimbat sensul pe care îl avea în minte: „Nu-mi pasă ce reflectă ele, atîta timp cît e însăşi viaţa, a răspuns el“[88]. Chiar a plasat cîteva dintre lucrările lustruite pe socluri rotitoare ca să înmulţească şi să accelereze reflectările mobile, mărind astfel fluiditatea formelor prin efectele de lumină efemere, fugare.

Sculptura lustruită se reînnoieşte nu numai capturînd mişcarea din jur, ci şi fiind plasată în ambianţe diferite şi sub condiţii de lumină diferite. Ştim că Brâncuşi era interesat în special de luminarea bronzurilor sale. Lumina directă creează pe crestele suprafeţelor convexe efecte de lumină orbitoare fiind un ecou al însăşi sursei de lumină. Aceste „puncte generatoare de lumină“, cum numeşte V. G. Paleolog crestele[89], pot fi controlate de sculptor în mare măsură. Că Brân-

Scanned with OKEN Scanner

cuşi a fost conştient de plasarea proiecţiilor sale este evident în faptul că numai el era în stare să prindă în fotografii (ilustr. 13 şi 25) acele sclipiri de lumină care dau sculpturii o aureolă. El a exploatat de obicei lumina soarelui pentru a-l surprinde pe privitor, dînd operelor sale un aspect sublim, după cum povesteşte pictorul Reginald Pollack:

În timpul conversaţiei, Brâncuşi obişnuia să coboare brusc învelitoarea cu un băţ lung. Un pătrat de lumină solară cădea miraculos pe sculptura scăpărînd strălucitoare. Vîrful înclinat al piesei (*Pasărea în văzduh*) prindea întreaga strălucire orbitoare a soarelui, aruncînd-o înapoi în ochii vizitatorului, orbindu-l. Efectul era miraculos şi inspira veneraţie şi trebuia să-ţi reţii impulsul de a cădea în genunchi în faţa sculpturii[90].

Poţi înţelege cum bronzurile imaculate ale lui Brâncuşi, scutite de imperfecţiuni materiale, ar putea deveni obiect de cult. El a plănuit cu siguranţă să le folosească astfel în proiectatul său templu pentru maharadjahul din Indore. După descrierea lui Roché (vezi ilustr. 34), într-o zi sfîntă din an soarele era aşteptat să izbească *Pasărea în văzduh* din bronz şi s-o acopere cu splendoare de aur.

Astfel, prin lustru, păsările lui Brâncuşi se întorc la originea lor mitică. Răspund chemării soarelui. Ca şi Phoenix, îşi dizolvă trupul material şi se transformă în surse de lumină. Purtîndu-şi aura sacră se alătură divinităţilor solare din toate epocile.

Scanned with OKEN Scanner

IV. AMBIANȚA

SCARA

În catalogul celei de a doua expoziții de la Galeria Brummer, New York, 1933, Brâncuși a dat unei *Păsări în văzduh* din marmoră albă, aparținînd pe vremea aceea doamnei C. C. Rumsey (nr. 21) următorul subtitlu: „Proiect al păsării care, mărită, va umple cerul". În aceeași expoziție, cîtorva versiuni ale altei lucrări, *Coloana fără sfîrșit*, li s-a dat un subtitlu similar: „Proiect de coloană care, mărită, va susține bolta cerului". În lumina unor astfel de aluzii la mărime supranaturală, te întrebi la ce scară își gîndea Brâncuși lucrările.

De obicei un sculptor își imaginează o formă într-o anumită mărime. Adesea materialele la îndemînă și spațiul de lucru determină dimensiunile reale ale lucrării; dar dacă astfel de limitări sînt impuse în mod serios, artistul reușește mai devreme sau mai tîrziu să găsească o soluție mai bună. Dacă prima *Măiastră* este marmora de la Muzeul de artă modernă (vezi începutul observațiilor la catalog), este posibil ca mărimea blocului de marmoră la îndemînă pe vremea aceea să fi determinat înălțimea lucrării. Totuși, în versiunile în bronz ale celui de al doilea stadiu (nr. 4 și 5) Brâncuși a mărit înălțimea numai cu 5 cm și cîțiva ani mai tîrziu a sculptat o *Măiastră* de marmoră (nr. 6) de aceeași înălțime cu bronzul precedent. Nu există deci nici o îndoială că înăl-

Scanned with OKEN Scanner

ţimea de aproximativ 60 cm era pe deplin satisfăcătoare pentru forma acelei lucrări.

Toate versiunile tipului următor, *Pasărea de aur*, sînt înalte de aproape un metru. Din nou Brâncuşi pare să fi considerat această mărime cea mai adecvată, fiindcă după ce a turnat primele bronzuri a sculptat încă două versiuni similare din marmoră (nr. 10 şi 11) la aproape exact aceleaşi dimensiuni.

Al treilea tip, *Pasărea în văzduh*, a fost făcut în două mărimi de bază: jumătate din versiuni sînt înalte între 125 şi 135 cm[91], iar restul sînt între 180 şi 190 cm. Dacă omitem suporturile care sînt de aproximativ 20—22 cm în versiunile scurte şi de 30 cm în versiunile înalte, corpurile păsărilor sînt, respectiv, înalte de aproximativ 120 şi 150 cm. Deşi Brâncuşi trebuie să fi folosit sistemul decimal, a mărit cu aproximativ un picior fiecare dintre dimensiunile principale ale păsării: *Măiastra*, *Pasărea de aur*, *Pasărea în văzduh* mică şi mare.

Pasărea de cea mai mare dimensiune nu este totuşi o simplă mărire a *Păsării în văzduh* mai mici. Desigur, deşi relaţia înălţimii suportului cu înălţimea corpului este aproximativ aceeaşi (unu la cinci) pentru ambele mărimi, grosimea versiunilor mai mari nu creşte proporţional cu înălţimea generală. În timp ce la *Pasărea în văzduh*, media celor mici are înălţimea de 130 cm şi o circumferinţă maximă de 37,5 cm, mărimea medie a păsării mari este de 185 cm în înălţime şi are o circumferinţă maximă de numai 45 cm (în loc de 52,5 cm care ar fi creşterea proporţională în grosime). Păsările mai înalte sînt de aceea mai zvelte şi în dezvoltarea generală a motivului reprezintă forme avansate. Sînt şi mai frumoase şi mai impresionante.

Oare s-a gîndit Brâncuşi să nu facă nici o pasăre mai înaltă de 195,5 cm? În cazul marmorelor, ar fi fost imposibil nu numai datorită dificultăţii de a găsi blocuri suficient de lungi, ci în special din cauza greutăţii corpului disproporţionat crescută[92], care s-ar fi transmis suportului

Scanned with OKEN Scanner

prin talia subțire. Chiar și cu dimensiunile existente, e o minune că Brâncuși a avut îndemînarea de a sculpta această formă subtilă în marmoră și de a echilibra în picioare un corp atît de greu pe un suport înclinat cu deplasarea critică a axei intervenind tocmai la brîul riscant de subțire. Totuși bronzul ar fi putut oferi o forță considerabil mărită, cu o creștere în greutate relativ mai mică (pentru că mulajul ar fi fost gol pe dinăuntru). După cîte se pare, Brâncuși a discutat în două ocazii posibilitatea unei măriri în metal a *Păsării în văzduh:* o dată pentru orașul Antwerp și la mijlocul anilor cincizeci pentru Clădirea Seagram din New York, în ambele cazuri fără rezultat[93]. El și-a mai exprimat dorința de a-și vedea pasărea devenită monument colosal în mijlocul unui oraș modern. G. Schild, descriind o vizită în atelierul sculptorului prin anii cincizeci, scrie: „Brâncuși se oprește în fața *Păsării în văzduh* și îmi mărturisește că i-ar place s-o ridice în sus ca pe turnul Eiffel, în mijlocul unui oraș modern, să se vadă din toate străzile și ferestrele, să dea pace și alinare locuitorilor[94]. Iar Dorothy Dudley relatează încă din 1927: „I-ar fi plăcut să vadă *Pasărea în văzduh* într-un scuar de oraș sau port, mărită la înălțimea de multe sute de picioare, ca să fie vizibilă de la distanță de multe mile"[95].

Ar fi fost posibilă o mărire atît de monumentală a păsării? Brâncuși a accentuat în numeroase rînduri că datorită proporțiilor studiate cu grijă, sculpturile sale ofereau posibilitatea unei măriri infinite. Această idee poate explica refuzul lui frecvent de a da dimensiunile lucrărilor sale. „Măsurile sunt vătămătoare — spunea — pentru că ele aici ființează în lucruri. Ar putea urca pînă la cer și coborî pe pămînt fără să-și schimbe măsura."[96] Dar cît de adevărată este această afirmație?

Deși lui Brâncuși nu i s-a dat niciodată posibilitatea să-și împlinească visele în ce privește pasărea, a mărit două alte lucrări: *Coloana fără sfîrșit* și *Cocoșul*. Dacă comparăm versiunile mici în lemn ale coloanei cu cea din oțel înaltă de

Scanned with OKEN Scanner

aproape 30 metri, pe care Brâncuşi a ridicat-o la Tîrgu Jiu în 1937, observăm două diferenţe. Pe coloana de metal planurile sînt uşor bombate; şi circumferinţa maximă la mijlocul fiecărei unităţi nu este indicată atît de clar cu o muchie ascuţită ca în versiunile din lemn (cf. cea din urmă cu modelul în gips pentru coloana de la Tîrgu Jiu, ilustr. 39). Ambele schimbări sînt, desigur, datorate în parte diferenţelor de tehnică — modelare şi tăiere cu ferăstrăul. Dar mai important este că Brâncuşi şi-a dat seama că la coloana mărită unităţile trebuie să fie mai puţin strict rectiliniare şi contururile mai puţin ascuţit dinţate decît versiunile mai mici. Pentru că versiunea mare (la care fiecare unitate este aproximativ de înălţimea unui om) se vede, din apropiere, într-o perspectivă exagerată care măreşte proeminenţele şi părţile scobite, şi de la distanţă, proiectată pe cer, contururile sale ar arăta mai zimţate, iar planurile mai turtite, „mîncate" de lumina înconjurătoare (cf. coloanelor din Parthenon). Prin urmare, în cazul *Coloanei fără sfîrşit* Brâncuşi a trebuit să facă ajustări minore în relaţia dintre scara umană şi ambianţă[97].

Pe de altă parte, în cazul *Cocoşului* (mărit de patru sau de cinci ori faţă de dimensiunea originală), a trebuit să ajusteze versiunile mărite ţinînd seama de echilibru. A schimbat proporţiile într-o oarecare măsură: a ridicat cele trei „trepte" şi la modelul mai mare dintre cele patru din gips, a alungit treapta de jos (ilustr. 40), mărind astfel masa părţii inferioare a corpului şi coborînd centrul de gravitaţie a lucrării. Brâncuşi a schimbat considerabil unghiul de înclinaţie a corpului. *Cocoşii* de mici dimensiuni, lemn şi bronz, de la Muzeul de artă modernă din New York şi de la Muzeul naţional de artă modernă din Paris, îşi au „coada" proiectată înapoi orizontal şi corpul întreg aplecat în faţă, în timp ce, la toate gipsurile mari, coada scurtată atîrnă şi corpul stă mai aproape de verticală. Pînă la un punct, această schimbare ar fi putut însemna un pas în desăvîrşirea lucrării, pentru că bronzul mic *Co-*

Scanned with OKEN Scanner

coşul (1935) stă mai drept decît cel anterior din lemn (1924)[98]. Dar la versiunile mărite schimbarea înclinaţiei este atît de pronunţată încît trebuie să fie explicată în termenii echilibrului.

În ciuda acestor ajustări, atît în cazul *Coloanei fără sfîrşit* cît şi la *Cocoş*, forma a rămas fundamental neschimbată, rezistînd măririi considerabile. Ar fi putut suferi *Pasărea în văzduh* o astfel de mărire, aşa cum ne-ar face să credem subtitlul păsării Rumsey de la expoziţia Brummer din 1933 şi scrisoarea lui Brâncuşi către Maharadjah?

În primul rînd poate fi dovedit matematic[99] că dacă *Pasărea în văzduh* cu dimensiunile ei mari de acum ar fi plasată în aer liber, nu ar putea rezista presiunii vîntului decît dacă ar fi turnată din oţel. Ca să fie suficient de rezistentă în bronz, ar trebui întărită partea de jos cu o tijă de oţel sudată înăuntrul ei sau să se mărească grosimea mijlocului cu o treime din circumferinţa pe care o are acum şi să fie turnată în grosime de aproape un cm la mijloc (în loc de grosimea maximă de 5 mm).

Pasărea mare, cu dimensiunile ei de acum, ar putea fi mărită infinit în oţel numai dacă grosimea mulajului la partea critică a mijlocului ar fi mărită proporţional cu celelalte dimensiuni (la restul corpului şi la suport mulajul ar putea rămîne cam de 5 mm în grosime). Pentru a obţine o mărire similară în bronz, ar trebui folosită o armătură de oţel.

Natural, orice lucrare mai înaltă trebuie turnată din bucăţi, iar Brâncuşi, obsedat de perfecţiunea suprafeţei, a refuzat pînă la urmă, tocmai pentru acest motiv, turnarea în oţel a *Cocoşului* de dimensiuni mari[100]. În cazul *Păsării în văzduh* nici măcar n-a încercat o mărire în gips şi presupun că a existat un alt motiv: Brâncuşi n-a atins niciodată forma finală a păsării şi nu a fost niciodată pe deplin satisfăcut de ea. În 1936 gîndea că s-a apropiat de „măsura potrivită“ la ultimele două păsări, marmorele, neagră şi albă, ale Maharadjahului (V. Anexa). Dar mai tîrziu s-a îndoit şi de aceasta. „Lucrez la pasărea vrăjită din

Scanned with OKEN Scanner

1909, — îi spunea lui Ionel Jianu — şi mi se pare că tot n-am terminat-o. Vreau să prezint imponderabilul într-o formă concretă"[101]. Iar lui Alexander Liberman: „Pasărea. Lucrez mereu dar n-am găsit-o încă"[102].

Se pare că Brâncuşi a avut rezerve asemănătoare faţă de cele mai multe lucrări ale sale. Spre sfîrşitul deceniului patru, cu cîţiva ani după a treia versiune a *D-rei Pogany*, îi spunea Malvinei Hoffman: „S-ar putea să mă gîndesc odată la o interpretare mai bună. Cine ştie dacă o operă de artă este vreodată terminată"[103]. Iar cu douăzeci de ani înainte îi scrisese lui John Quinn, în legătură cu a doua versiune a unei sculpturi, că nu credea să se poată opri acum în a urma această cale, pentru că e ca şi palatele din poveştile cu zîne: cu cît te apropii de ele cu atît mai mult par că se depărtează; cu cît desăvîrşeşti o lucrare, cu atît mai mult pare să se depărteze de perfecţiune.

În peste patruzeci şi cinci de ani de lucru şi aproape treizeci de versiuni, Brâncuşi n-a atins niciodată forma perfectă a păsării. Credea, totuşi, că şi-a spus ultimul cuvînt în două lucrări, conform mărturiei lui P. Adrian:

> După cum am mai spus, Brâncuşi îşi consideră sculpturile ca etape în procesul realizării unei idei. În căutarea formei celei mai adecvate de expresie a subiectului nu socoteşte nici una dintre lucrările sale ca fiind definitivă. Mi-a mărturisit că în două lucrări consideră, totuşi, acest caracter de perfecţiune ca definitiv: *Coloana fără sfîrşit* şi *Cocoşul*. Prima a dăruit-o patriei sale, plasînd-o în Oltenia natală. *Cocoşul* l-a destinat celei de a doua patrii, cea de adopţiune, şi a dorit s-l vadă în mijlocul Parisului (probabil ca un simbol al Franţei), pe Champs Elysées, pentru că, chiar şi mărită, lucrarea nu şi-ar pierde valoarea dacă proporţiile vor fi întotdeauna respectate, ceea ce contează de fapt[104].

Iată de ce a mărit Brâncuşi *Coloana fără sfîrşit* şi *Cocoşul* dar nu a încercat niciodată să mărească *Pasărea în văzduh*.

Scanned with OKEN Scanner

Brâncuşi îşi gîndea adesea operele în relaţie cu o ambianţă anume. A înălţat *Coloana fără sfîrşit* în grădina lui Steichen şi la Tîrgu Jiu ca să urce perpetuu spre cer printre copaci adevăraţi. A imaginat *Peştele* plutind pe un lac dintr-un parc[105] şi a instalat primul bronz al *Măiestrei* pe o coloană din grădina lui Steichen (ilustr. 4). În general, şi-a conceput lucrările pentru a fi plasate în aer liber. Există, totuşi, un caz cînd a plănuit o ambianţă arhitecturală interioară: faimosul *Templu al iubirii*[106] pentru Maharadjahul din Indore. Descrierea cea mai detaliată şi demnă de încredere a acestui proiect îi aparţine lui Roché care i l-a prezentat pe Brâncuşi lui Holkar şi le-a servit întotdeauna drept intermediar:

> El [Maharadjahul] voia, de asemenea, ca mai tîrziu, pe pajiştea de lîngă palatul său, Brâncuşi să le construiască [păsărilor] un templu de doisprezece pe doisprezece, căzut din cer, fără uşi şi ferestre, cu o intrare subterană, un templu al meditaţiei, deschis pentru toţi, dar în acelaşi timp numai unuia.
>
> În interior să fie o oglindă pătrată de apă, cu cele trei Păsări pe trei laturi şi o statuie înaltă din stejar, *Spiritul lui Buda,* tot de Brâncuşi, pe cea de-a patra şi într-aşa fel aşezate încît Pasărea de aur[107] să fie lovită din plin de lumina soarelui de amiază, pătrunsă prin deschizătura circulară a plafonului, într-o zi sfîntă din an[108].

Se crede că Brâncuşi plănuia să decoreze pereţii interiori ai templului cu fresce reprezentînd grupuri de păsări în zbor. Există două studii pentru aceste păsări, triunghiuri obtuze orizontale pe un fundal de cer albastru: unul împrumutat de artist Muzeului Guggenheim din New York (ilustr. 38),[109] şi unul proprietatea familiei Istrati, Paris. În ciuda caracterului lor rectiliniu, silueta acestor păsări aminteşte de *Pasărea în văzduh* fără suport.

Lacul de la templul din Indore, care le reflectă, este analog discurilor-oglindă pe care şi-a pus Brâncuşi unele lucrări. El nu şi-a aşezat însă niciodată vreo pasăre pe un asemenea disc lustruit sau pe o masă rotundă joasă. A preferat

Scanned with OKEN Scanner

de obicei soclurile joase și rotunde pentru obiectele sculptură, ca și capetele culcate (*Muza adormită*, *Noul născut*, *Sculptură pentru orbi* și altele) și *Căucele*, sau pentru forme întinse orizontal (*Peștele*, *Leda*, *Foca* și altele). Pasărea este o formă ridicată și ea trebuie să stea sus pe un piedestal-coloană.

Soclurile lui Brâncuși au devenit faimoase. Și le-a făcut întotdeauna singur, punînd una peste alta piese din materiale diferite, cel mai adesea lemn sau piatră, tăiate în forme geometrice. Relativa lor lipsă de duritate a servit ca un amortizor, protejînd lucrarea în cazul șocurilor și loviturilor. Finisajul sumar și forma lor unghiulară măresc frumusețea prețioasă a finisajului operei și în același timp servesc ca tranziție între perfecțiunea ei vrăjită și materialitatea lumească a mediului. Folosind mai multe piese pentru fiecare soclu, Brâncuși putea controla înălțimea, ceea ce era foarte important pentru el. Respingea soclurile de muzeu cu forma și dimensiunile standard. „Măcar atîta timp cît nu-mi pun ei sculpturile pe acele groaznice stative pe care le fac —exclama odată — schimbînd înălțimea și totul."[110]

Înălțimea soclurilor păsărilor este desigur destul de constantă (vezi diagrama comparativă). Primul tip de *Măiastră* a fost probabil conceput să stea pe un soclu-coloană, ca păsările, simboluri ale sufletului, stînd pe pilaștri de lemn în unele cimitire sătești din România.[111] *Măiastra* din marmoră nr. 1 stă pe o coloană înaltă de 175 cm, ale cărei figuri de cariatide îi subliniază funcția de susținere. Brâncuși a plasat primul mulaj în bronz pe o coloană înaltă de trei metri și jumătate în grădina lui Steichen (ilustr. 4); dar soclul original este probabil cel pe care stă acum, o masă de altar, din două piese, cioplită brut în piatră, cu două păsări stilizate în basorelief în partea anterioară. Aceste păsări (ilustr. 3) cu gîturile plecate ca în desenul *Măiestrei*, care ar fi putut fi un studiu pentru ele, sînt, totuși, cu proporții alungite și formă simplificată, apropiate de *Pasărea de aur.*

Scanned with OKEN Scanner

Majoritatea celorlalte versiuni ale *Măiestrei* şi toate versiunile *Păsării de aur* stau pe socluri din piatră cu dinţi de ferăstrău (prisme trapezoidale sau trunchiuri de piramide cap la cap), înalte între 15 şi 30 cm. Dacă ar fi instalat el însuşi *Măiestrele*, Brâncuşi le-ar fi plasat desigur pe socluri înalte, ca cel de la Steichen. Măiastra (nr. 7) ruptă, din marmoră cenuşie, stătea de obicei (şi mai e şi acum) în atelierul lui Brâncuşi pe un soclu-cariatidă dublu, din lemn, înalt de 145 cm (una dintre cele cîteva cariatide din lemn pe care Brâncuşi le-a făcut prin anii 1914—1915 sub influenţa culturii africane). Probabil contemporan cu pasărea aceea, cu siguranţă n-a fost făcut ca soclu, ci mai tîrziu l-a găsit Brâncuşi potrivit acestui scop.

Pasărea de aur de la Chicago a inaugurat în 1919 tipul de soclu pe care Brâncuşi l-a folosit cel mai mult de-a lungul carierei sale: baza tripartită, o formă solidă în x la secţiunea cea mai de jos. La *Pasărea în văzduh* x-ul solid din lemn sau piatră este compus din două prisme trapezoidale puse cap la cap, de o înălţime totală variind între 87,5 şi 117,5 cm. Dacă se face o secţiune mediană pînă la soclu se obţine o cruce greacă din piatră, înaltă între 26 şi 31 cm, şi în lăţime şi adîncime între 40 şi 52,5 cm. În toate cazurile cînd *Pasărea în văzduh* a fost vîndută de Brâncuşi cu soclu, secţiunea imediat de sub pasăre este un cilindru cu înălţimea şi diametrul între 15 şi 17,5 cm din marmoră sau, mai rar, din piatră[112]. Înălţimea totală a soclului complet pentru *Pasărea în văzduh* variază între 120 şi 170 cm, soclurile mai înalte fiind rezervate de obicei păsărilor mai înalte.

La ultimele patru păsări, secţiunile solide în x sînt din piatră, în loc de lemn, ca la versiunile anterioare.

Înmulţind secţiunile şi variind formele, materialele şi proporţiile, Brâncuşi a dat viaţă soclurilor sale. Ierarhia materialelor, în partea de jos de obicei lemn, apoi piatră, şi apoi marmoră dea-

Scanned with OKEN Scanner

supra, iar micşorarea în dimensiune, progresînd de la cel mai înalt, jos, la o secţiune din ce în ce mai mică în sus (un cilindru apropiat formelor păsării), crează o mişcare organică de înălţare, care contribuie la avîntul păsării. „Dacă soclul nu face parte din sculptură — spunea Brâncuşi — trebuie complet abandonat."[113]

MEDIUL CULTURAL

Printre formele lui Brâncuşi înălţate pe verticală, *Pasărea în văzduh* exprimă în modul cel mai deschis lupta cu materia şi greutatea, dorinţa de a scăpa de legăturile pămînteşti şi de a pătrunde în sfere mai înalte de puritate spirituală. „Se zbate aprig, ca tot ce am făcut, să se înalţe la cer",[114] spunea el. Acest aspect spiritual al operei sale a fost adesea interpretat ca o influenţă a filosofiei orientale şi în special a călugărului tibetan Milarepa, menţionat adesea în conversaţie de Brâncuşi:

„Spre imensitatea văzduhului": asta e Pasărea mea. Copil fiind am visat întotdeauna că zbor în copaci şi în cer. Am rămas la nostalgia acestui vis şi de 45 de ani fac păsări. Nu pasărea vreau să o redau, ci harul ei, zborul, elanul. Nu cred că am să reuşesc vreodată. Dumnezeu este peste tot. Dumnezeu este cînd uiţi de tine şi cînd eşti umil şi cînd te dăruieşti, dumnezeu este în opera ta. Ea este magică. O doamnă de la New York care a simţit asta, a îngenuncheat şi a plîns în faţa uneia dintre Păsările mele. Iubesc ceea ce se înalţă . . ."[115]

Desigur, ideile lui Milarepa nu l-au putut influenţa pe Brâncuşi de vreme ce prima ediţie franceză despre viaţa şi opera lui Milarepa a apărut în 1925[116], cînd *Pasărea în văzduh* îşi atinsese forma finală şi cînd Brâncuşi avea în urma lui ani mulţi de viaţă şi de creaţie. Poate că sculptorul a fost atras de aventurile morale ale lui Milarepa, pentru că a întîlnit în ele confirmarea propriilor sale credinţe, şi asemănări între propria sa personalitate şi viaţă şi acelea ale ascetului oriental. Există fără îndoială în panteismul lui

Scanned with OKEN Scanner

Brâncuşi o înrudire cu gîndirea orientală din toate timpurile — umilinţa faţă de natura neînsufleţită şi fiinţele inferioare, dorinţa de a se asimila lor prin detaşarea de propria individualitate şi credinţa adîncă într-un echilibru universal omniprezent. „Există un rost în toate. Pentru a ajunge la el trebuie să te eliberezi de tine însuţi“[117], obişnuia să spună.

„Tăind piatra descoperi spiritul materiei, măsura ei proprie. Mîna gîndeşte şi urmăreşte gîndul în materie[118]. Atîta timp cît obiectele nu există decît prin opoziţia faţă de tine, nu-ţi dai seama niciodată de adevărata lor esenţă. Pentru a ajunge la esenţă trebuie să te detaşezi de sine, proiectîndu-te în obiect, iar atunci el poate vorbi în locul tău“[119]. În dorinţa de a se elibera de conştiinţă, în idealul său de a lucra tot atît de natural precum respira, în respectul său faţă de creşterea naturală şi chiar faţă de întîmplare (vezi, în capitolul precedent, subcapitolul „Material şi tehnică“), Brâncuşi are afinităţi mult mai pronunţate cu budismul Zen, deşi nu există nici o dovadă că a citit sau a auzit vreodată despre el.

Pe de altă parte, opera sa este tot atît de occidentală şi modernă pe cît este de orientală, atît în conţinut cît şi în formă. *Pasărea în văzduh* a fost adesea comparată cu modele ale tehnologiei contemporane: elice, torpile sau rachete. Acest studiu a demonstrat că *Pasărea* este o formă sensibil organică şi, în acelaşi timp, subtil purificată şi că are puţin a face cu obiectele produse mecanic. Dar Brâncuşi şi-a desăvîrşit *Pasărea* între începutul primului război mondial şi sfîrşitul celui de al doilea, adică, de-a lungul perioadei formative a balisticii moderne. Deşi *Măiastra* datează din 1910, prima ei versiune alungită (nr. 7) a fost făcută în timpul primului război mondial şi căutarea conştientă a „aerianului“, a ridicării în spaţiu de către Brâncuşi a început chiar după război (*Pasărea de aur*, nr. 8—11). În primul război mondial s-a extins pentru prima oară cîmpul de luptă şi în aer. Nava aeriană Zeppelin şi rai-

Scanned with OKEN Scanner

durile aeriene trebuie să fi fost o experienţă impresionantă pentru generaţiile care au crescut în secolul al nouăsprezecelea. Mai mult, teoria relativităţii a lui Einstein s-a răspîndit şi era chiar la modă în jurul anului 1920; astfel conceptele de spaţiu şi timp au ajuns la conştiinţa publicului neştiinţific, printre care era şi „ţăranul nostru român" care profesa:

> Ce defineşte epoca noastră? Viteza. Oamenii atacă timpul şi spaţiul, accelerînd fără încetare mijloacele de a le străbate. Viteza nu este decît măsura timpului de care ai nevoie să parcurgi o distanţă. Şi uneori este vorba despre distanţa care ne separă de moarte. Opera de artă exprimă tocmai ceea ce nu se supune morţii. Dar trebuie s-o facă astfel încît să fie mărturie a epocii în care trăieşte artistul[120].

Oricît de întinse sau limitate erau cunoştinţele lui Brâncuşi despre ştiinţa şi gîndirea contemporană, nu încape nici o îndoială că *Pasărea în văzduh* exprimă aspecte ale lor. Corpul *Păsării* înălţate fusiform, simbol al vitezei mari a secolului, celebrează victoria energiei asupra materiei. Fără să semene cu futuriştii care intenţionau prin formele lor tumultuoase să reprezinte caracteristicile exterioare ale vitezei şi vieţii moderne agitate, opera senină a lui Brâncuşi, căutînd esenţa mişcării, crează efectul imobilităţii supreme printr-o mişcare extrem de rapidă[121].

Aici Brâncuşi se întîlneşte cu un alt aspect al gîndirii moderne, aproape exact contemporană carierei sale, fenomenologia. Aşa cum scrie Merleau-Ponty, „fenomenologia este studiul esenţelor"[122], „Viziunea esenţelor" a lui Husserl, totuşi, nu are un caracter metafizic, şi el (spre deosebire de Platon) nu crede într-o existenţă ideală a esenţelor. Pentru Husserl, esenţa unui obiect constă în ceea ce rămîne invariabil în toate variantele sale şi se relevă prin intuiţia trăită. Cu greu ai putea defini mai bine ţelurile lui Brâncuşi, eliminarea detaliilor dispensabile, căutarea permanenţei, caracterul esenţial al subiectului, efortul său de a combina „toate formele într-una sin-

Scanned with OKEN Scanner

gură“ — nu printr-un proces de abstracțiune rece, ci printr-o experiență trăită. „Ceea ce este real — spunea adesea Brâncuși — nu este forma exterioară, ci esența lucrurilor. Pornind de la acest adevăr nu poți exprima esența realului imitînd suprafața exterioară a lucrurilor“[123]. Și mai spunea celor dornici de a înțelege abstracțiunile sale: „Vrem întotdeauna să înțelegem ceva, dar nu-i nimic de înțeles, tot ce puteți vedea aici are un singur merit: este trăit“[124].

Pasărea, a cărei evoluție am urmărit-o pas cu pas în acest studiu, este exemplul cel mai pregnant al căutării esențelor lucrurilor de către Brâncuși. Este culmea magnifică a efortului său de o viață întru atingerea a ceea ce a fost pentru el simbolul eliberării spirituale, esența zborului. „N-am căutat altceva în viață decît esența zborului. Zborul, ce fericire!“[125]

Scanned with OKEN Scanner

OBSERVAȚII PRIVIND CRONOLOGIA STABILITĂ ÎN CATALOGUL REZONAT

Se consideră ca prima versiune a *Măiestrei* bronzul deținut de d-ra K. R. Steichen (nr. 2). Este prima în lista păsărilor întocmită de Brâncuși (Anexa), și dl. Steichen mărturisește[126] că a cumpărat-o nu mai tîrziu de 1911, deoarece a fost instalată în grădina sa de la Voulangis cu mult înainte de 1913. Cum el își amintește că a cumpărat piesa la închiderea unui Salon din Paris, probabil Salonul Independenților, și nu își aduce aminte să mai fi fost vreo altă lucrare de Brâncuși în aceeași expoziție, poate că *Măiastra* a fost expusă *hors catalogue* (adusă în ultimul moment) la Salonul Independenților din 1911[127].

Măiastra din marmoră de la Muzeul de artă modernă din New York (nr. 1) lipsește în mod ciudat din lista lui Brâncuși. Era executată cu siguranță înainte de 1914, cînd a fost trimisă în Statele Unite[128]; dar fiindcă are aceleași dimensiuni cu bronzul Steichen, a fost cioplită foarte probabil în 1910 și este de fapt prima *Măiastră*[129] după care s-au turnat bronzurile Steichen și Graham. Deși în lista lui Brâncuși *Pasărea* Graham (nr. 3) urmează după cea din colecția Guggenheim, (Observații. . .) (nr. 4), dimensiunile primei arată clar că este exact la fel cu cea de la Steichen. Cumpărată de d-na Eugene Meyer prin 1911 sau 1912, este chiar posibil ca versiunea

Graham să fi fost bronzul din expoziţia lui Brâncuşi organizată de Stieglitz în 1914.[130]

Bronzurile Guggenheim şi Des Moines (nr. 4 şi 5), cu cîte 5 cm mai înalte decît versiunile anterioare s-au turnat după un gips reluat (ilustr. 6). Versiunea Guggenheim a fost achiziţionată prin 1912, iar Des Moines este datată 1912. A doua trebuie să fie bronzul expus de Brâncuşi la Bucureşti în 1924 la expoziţia *Contimporanul*, lăsînd-o în România pînă la expoziţia din 1928 la Tinerimea artistică, după care a fost în sfîrşit expediată din nou la Paris, fapt confirmat de martori români[131]. Cred că este într-adevăr aceeaşi *Măiastră* expusă la Tinerimea în 1913 (vezi nota 128). În timpul primului război mondial a fost reţinută probabil în România şi a rămas acolo pînă prin anii '20. Această versiune aparţinea după cîte se pare artistului în anii treizeci, dacă, aşa cum presupun, lista păsărilor (Anexa) a fost făcută pentru Maharadjahul din Indore, în jurul lui 1936.

Deşi n-am găsit nici o menţiune înainte de 1931 despre marmora albă Arensberg (nr. 6), forma ei este un indiciu că a fost făcută între 1913 şi 1915. O versiune suplă, mai avansată a aceluiaşi tip, marmora cenuşie spartă din atelierul lui Brâncuşi (nr. 7) nu este menţionată în listă. O altă versiune aproape identică (Observaţii . . .), (ilustr. 12), spartă şi ea în partea de jos, dar din marmoră albă, fără nervuri (sau gips?) este la fel omisă din lista lui Brâncuşi. D-na Giedion-Welcker, verificînd notaţiile de pe dosul fotografiilor primite de la Brâncuşi[132], datează versiunea cu 1915. Fiindcă nu am găsit nici o altă urmă sau menţiune a ei, cred că a fost distrusă de sculptor. Aceasta sau marmora cenuşie identică (nr. 7) ar fi probabil sculptura menţionată în trei scrisori dintre Brâncuşi şi John Quinn, 1917—1919. Brâncuşi nu i-a expediat această *Pasăre* lui Quinn, aşa cum intenţionase la început, deoarece s-a spart; dar se pare că a trimis-o în America pe la sfîrşitul lui 1919, după ce o reparase[133]. Este de asemenea posibil ca prin 1918 Brâncuşi să fi sculp-

Scanned with OKEN Scanner

tat *Pasărea galbenă* din marmoră, care s-a spart şi după care a făcut un mulaj din gips (A-8 şi 9) şi cele două bronzuri ale acestui tip (nr. 8 şi 9).

Bronzurile amintite desigur nu ar fi putut fi turnate nici după marmora Yale (nr. 10) şi nici după versiunea Gunzburg (nr. 11), deoarece sînt mai scunde faţă de cea dintîi. Dar ele par turnate după un gips al aceluiaşi tip (A-8 şi 9) care se mai află încă în Atelierul lui Brâncuşi. Faptul că *Pasărea de aur* Gunzburg (nr. 11) este mai subţire decît celelalte trei şi nu a fost inclusă în lista lui Brâncuşi ar putea să însemne că este o variantă mai tîrzie a acestui tip.

Dacă *Pasărea în văzduh* din marmoră albă cu suportul conic (nr. 2) era terminată în 1923[134], cele două mulaje experimentale din gips ale *Păsării în văzduh*, unul cu suport triplu (vezi fig. 1) şi celălalt cu picior conic (B-12, ilustr. 34), au fost făcute probabil prin 1922 şi 1923. Cele două *Păsări în văzduh* Arensberg (nr. 13 şi 14) trebuie datate 1923 şi 1924, executate între marmora albă nr. 12 şi bronzul Steichen (nr. 15). Prin forma ei, marmora galbenă nr. 13 pare mai tîrzie decît marmora albă nr. 12 şi bronzul nr. 14. Totuşi, un martor ocular care îşi povestea vizita la Brâncuşi pe la mijlocul lui 1923[135] menţionează o *Pasăre* din marmoră galbenă care trebuie să fie versiunea Arensberg, de vreme ce marmora galbenă Yale, nr. 10, fusese vîndută lui John Quinn în 1920. Bronzul Arensberg (nr. 14), într-un fel mai greoi pe suportul scurt şi rigid, pare să fi evoluat din gipsul cu suport triplu. Aşa cum am mai spus, dacă ordinea *Păsărilor în văzduh* nu ar fi fost indicată atît de explicit, prin numerotare, în lista lui Brâncuşi, aş crede că marmora galbenă (nr. 13) este ulterioară bronzului. Dar poate că sînt deosebite, tocmai pentru că Brâncuşi a lucrat la amîndouă în aceeaşi perioadă, una fiind mai repede gata decît cealaltă.

Din lista lui Brâncuşi şi din dimensiunile lor reiese clar că bronzurile Rothschild (nr. 16) şi Steichen sînt identice, deşi primul trebuie să fi fost terminat cu doi ani mai tîrziu. De fapt, în

Scanned with OKEN Scanner

timpul faimosului proces împotriva vămii Statelor Unite, care a durat de la 21 octombrie 1927 pînă la 23 martie 1928, sculptorul a subliniat că pe vremea aceea *Pasărea* Steichen era singura versiune a stadiului respectiv: „Prima replică nu este încă terminată", scria Brâncuşi în declaraţia către instanţă, făcută la Paris, în 21 noiembrie 1927 şi expediată în Statele Unite. „Afirm că nu există un bronz identic... Nu am făcut originalul nici în lemn, nici în marmoră, nici în piatră. Originalul este bronzul pe care l-am vîndut... Am terminat originalul, singurul existent cu acest motiv, în 1926..."[136] Afirmaţia este repetată în scrisoarea lui Brâncuşi către Maharadjahul din Indore (Anexă), subliniind faptul că fiecare *Pasăre* se bazează pe o nouă inspiraţie şi constituie un studiu independent al subiectului.

După marmora Meyer, care a fost şi ea terminată prin 1926, Brâncuşi notează bronzul de la Muzeul de artă modernă (nr. 18), din nou o versiune făcută direct în bronz şi nu după un original sculptat. Urmează alte două bronzuri făcute tot aşa, bronzurile Schreiber şi Indore (nr. 19 şi 20), apoi marmora albă Rumsey (nr. 21). Dacă acceptăm afirmaţia lui Duchamp că d-na Rumsey a cumpărat versiunea în jur de 1929—30, cele trei bronzuri anterioare au fost făcute între 1927 şi 1929. De fapt versiunea Schreiber este datată 1927; de aceea bronzul mai timpuriu de la Muzeul de artă modernă trebuie să fie şi el din 1927 şi cel de la Indore din 1928 sau 1929.[137]

Sîntem nedumeriţi de ce Brâncuşi a trecut la acelaşi număr marmora cenuşie, cu siguranţă cea de la Zürich (nr. 22) şi un bronz, probabil al lui Peggy Guggenheim (nr. 23, cu aceleaşi dimensiuni ca marmora de la Zürich), împreună cu marmora Rumsey, mult mai mare (nr. 21). Singura explicaţie care poate fi oferită este că Brâncuşi urmărise în toate trei aceeaşi problemă pusă de formă; dar pentru a dovedi aceasta ar fi nevoie să vedem versiunile alăturate. Marmora cenuşie a fost fără îndoială terminată la începutul lui 1932, deoarece

Scanned with OKEN Scanner

o notă a lui H. P. Roché, datată ianuarie 1932 şi specificînd preţul *Păsării în văzduh* din „marmoră albastră“ [138], se referă evident la piesa de la Zürich [139]. Bronzul Guggenheim era terminat cel mai probabil la sfîrşitul aniilor treizeci. El nu a fost inclus în expoziţia Brâncuşi din 1933 de la Galeria Brummer, iar d-na Guggenheim, care l-a cumpărat în 1940, afirmă că Brâncuşi tocmai făcuse ultimele finisări la el [140].

Este sigur că Brâncuşi începuse marmorele albă şi neagră de la Indore (nr. 24 şi 26) prin 1933, cînd se spune că l-a vizitat Maharadjahul din Indore şi a reţinut *Păsările* pentru viitorul său templu. Conform însemnărilor lui H. P. Roché, menţionate mai sus, marmora neagră fusese începută deja în 1931; prin urmare marmora albă Indore, pusă de Brâncuşi înaintea celei negre, n-a putut fi începută mai tîrziu de 1931. Dar poate că niciuna din ele nu a fost complet terminată mai înainte de 1936, cînd le-a cumpărat de fapt Maharadjahul (vezi Catalogul rezonat, nr. 24). Bronzurile turnate de Brâncuşi după fiecare dintre aceste marmore, fără îndoială versiunile Burden şi din Atelierul lui Brâncuşi (nr. 25 şi 27), au fost probabil terminate în anii patruzeci sau cincizeci.

Două dintre cele unsprezece (plus două) mulaje în gips ale păsărilor aflate în Atelierul lui Brâncuşi pot fi uşor identificate; unul (A-8 şi 9) ca o *Pasăre de aur* şi al doilea (B-12) un stadiu timpuriu al *Păsării în văzduh*, comparabil cu marmora nr. 12. Celelalte nouă, toate versiuni ale *Păsării în văzduh* (vezi ilustr. 34), pot fi diferenţiate numai după înălţime şi grosime. Am arătat deja că Brâncuşi trebuia să facă mai întîi modele din gips pentru păsările pe care le turna direct în bronz (Arensberg, nr. 14; Steichen şi Rothschild, nr. 15 şi 16; Muzeul de artă modernă, nr. 18; Schreiber, nr. 19; Indore, nr. 20) [141]. El făcea de asemenea gipsuri după versiunile în mormoră unicate pentru a le relua mai tîrziu şi a le turna în cele din urmă în bronz. În 1928, cînd s-a mutat în ultimul atelier, a aruncat probabil cîteva mu-

Scanned with OKEN Scanner

laje mai vechi, care nu mai suportau alte metamorfoze (de ex. cel cu picior triplu, vezi fig. 1, şi gipsul pentru bronzul Arensberg, nr. 14). Cred că din nouă gipsuri rămase pot să identific cu destulă certitudine mulajele C-15, E-18 şi F-18 corespunzînd bronzurilor Steichen (nr. 15),[142] Muzeul de artă modernă (nr. 18) şi respectiv Schreiber (nr. 19). Mulajul în gips înalt de 183 cm (D-17), care poartă urmele negativelor pe suprafaţă, ar putea să fi fost făcut după marmora Meyer (nr. 17). Este cert că nu a fost modelat direct ci turnat într-o matriţă (de aceea spunem că a fost turnat probabil după o marmoră) şi este singurul dintre mulajele intacte cu exact aceeaşi înălţime ca *Pasărea* Meyer.[143] Acest mulaj, totuşi, se apropie destul de mult atît de F-19 cît şi de I-24/25 şi ar putea fi o variantă a oricăreia (turnat în acelaşi timp sau după unul din ele, ceea ce ar putea explica urmele negativului). Toate trei gipsurile sînt atît de apropiate ca dimensiune de bronzul nr. 20 încît s-ar putea ca unul să fi fost făcut pentru acesta. Nu se poate ajunge la o concluzie definitivă fără a compara toate aceste versiuni puse una lîngă alta.

Mulajul înalt de 190 cm (G-21) a fost făcut probabil după *Pasărea* Rumsey (nr. 21). Un gips mai mic (H-22/23), înalt de 134,5 cm, purtînd şi el urmele negativelor, a fost turnat probabil după marmora Zürich. În sfîrşit, cred că *Păsările* mari din gips, albă şi cenuşie (I-24/25 şi J-26/27), care la moartea lui Brâncuşi se aflau încă expuse pe socluri în Atelier (vezi ilustr. 35, 36, 40 şi 41), au fost turnate după marmorele albă şi neagră ale Maharadjahului. Înălţimile lor sînt aproximativ aceleaşi cu ale marmorelor. Este firesc doar ca Brâncuşi să fi dorit să aibă în jur copii după ultimele versiuni ale sculpturilor îndrăgite, să se bucure de ele, să le studieze, să le desăvîrşească în continuare. Mai mult chiar, şi dimensiunile acestor gipsuri corespund cu dimensiunile specifice ale bronzurilor Burden şi din Atelierul lui Brâncuşi (nr. 25 şi 27),[144] iar gipsul cel mai mare

Scanned with OKEN Scanner

este vopsit cenuşiu (să semene cu marmora neagră) — două fapte care sprijină opinia noastră.

Pasărea de gips rămasă (K), înaltă de 195,5 cm şi fără urme vizibile ale negativelor, ar putea fi o variantă la J-26/27. Este imposibil de aflat care a fost înălţimea exactă a celor două *Păsări* din gips sparte (L şi M), dar judecînd după circumferinţa maximă, ambele au fost dintre cele mari. Fiindcă se văd urmele negativelor pe ele, s-ar putea să fi fost turnate după marmore sparte sau distruse sau să fie duplicate ale gipsurilor G-21, I-24/25, sau K, cu aproximativ aceeaşi circumferinţă maximă. În orice caz, numărul mare de mulaje în gips ale *Păsărilor* dovedeşte că Brâncuşi, luptîndu-se pentru a atinge perfecţiunea unei idei, a experimentat pe modele preliminare mai mult decît se crede în mod curent. Iar existenţa unui bloc cenuşiu de marmoră lung de 185 cm, cioplit dur în formă de *Pasăre în văzduh* (nr. 28), dovedeşte că Brâncuşi mai întrezărea o altă versiune. Această marmoră cu profilul îngustat sus şi jos (vezi ilustr. 37) nu ar fi putut avea un suport conic la nici unul din capete. Brâncuşi ar fi adăugat un suport separat (înalt de cel puţin 30 de cm) dintr-o altă bucată de marmoră. De aceea ar fi devenit cu 15 cm sau chiar mai mult în plus, faţă de ele, cea mai înaltă *Pasăre*. Cine ştie de ce nu a mai fost terminată?

Scanned with OKEN Scanner

Versiunile în bronz şi în marmoră ale tuturor păsărilor au fost numerotate cu cifre arabe (1—28) într-o ordine aproximativ cronologică. Cifrele romane (I—XI) adăugate la fiecare versiune a *Păsării în văzduh* se referă la ordinea lor în lista lui Brâncuşi (Anexa). Mulajele în gips existente au fost însemnate cu litere mari (A-M) şi cu cifrele arabe ale versiunii înrudite, în bronz şi/sau în marmoră, cunoscută sau probabilă.

Toate versiunile, cu excepţia următoarelor: 16,IV; 20,VIII; 24,X; 26,XI; au fost văzute de autoare.

Motivele datării diferitelor versiuni au fost discutate în capitolul precedent. Semnul întrebării după an indică datarea incertă, neconfirmată încă. *Cca* înainte de an indică mai puţină siguranţă în ce priveşte datarea şi posibilitatea unei perioade de timp mai vaste.

Cînd nu se indică altfel, dimensiunile sînt date în această ordine: înălţime, lăţime, adîncime.

Deoarece în carte se dă o listă cronologică a expoziţiilor lui Brâncuşi, în Catalogul rezonat se citează numai locul şi anul. Cînd sînt mai multe expoziţii într-un loc în acelaşi an, se dă şi numele muzeului sau galeriei (prescurtat). Expoziţiile personale sînt notate prin termenul *personală*, înainte de loc şi an. Împrumuturile oferite pe termen lung muzeelor nu au fost incluse în lista expoziţii-

Scanned with OKEN Scanner

lor şi sînt, de aceea, trecute în Catalog cu întreaga referinţă.

Versiunea specială a *Păsării* inclusă în următoarele expoziţii nu a fost identificată de autoare:

Art Center, New York, 1926, nr. 85
Paris, 1927, nr. 302
Paris, 1928, nr. 390
Moscova, 1928, nr. 3

Cărţile şi articolele cu referiri generale, incluse în ordine alfabetică în Bibliografie, sînt citate prescurtat în Catalog. Deoarece multe lucrări se referă la *Pasăre* într-un fel imprecis sau incorect, este dificil de stabilit o bibliografie pentru fiecare versiune. Următoarele lucrări sînt singurele care tratează pe larg una sau mai multe versiuni diferite:

Anon., „Bird in Space"
Anon., „Brancusi Art Case"
Anon., „Fågel i flykt"
Bogza
Fallico
Giedion-Welcher, *Constantin Brancusi*
Geist, *Brancusi*
Knox
Posteuca
Steichen

Acestea sînt citate la Referinţe de-a lungul Catalogului. Se dau de asemenea referinţe pentru ilustraţiile fiecărei versiuni, chiar dacă astfel de ilustraţii au fost identificate sub titluri, dimensiuni şi nume de proprietar incorecte. Multe muzee includ, în lista lucrărilor pentru *Pasărea* pe care o deţin, referinţe care reproduc alte versiuni; iar în unele cazuri astfel de neînţelegeri au avut ca rezultat datări diferite (de ex. *Pasărea în văzduh* de la Muzeul de artă modernă din New York, a fost ani de-a rîndul datată 1919 în loc de 1927). Sperăm că o identificare corectă a ilustraţiilor îndoielnice şi stabilirea unei liste cronologice a ilustraţiilor pentru fiecare *Pasăre*, va ajuta la înlăturarea interpretărilor greşite.

Scanned with OKEN Scanner

În următoarele lucrări autoarea nu a putut identifica ce versiune a *Păsării* este ilustrată:

Brancusi, 1925 [ilustr. 25]

Lewis, *Constantin Brancusi*, ilustr. 1

Guéguen, 1957, coperta şi p. 5

Munteanu, p. 2

Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, ilustr. 59 şi p. 200, nr. 6

Ilustrţiile din cataloagele expoziţiilor sînt menţionate la Expoziţii şi nu se repetă la Referinţe.

1910 (?)

Măiastra (ilustr. 1), pastel pe hîrtie, înălţime 35 cm, lăţime 29 (cm; semnat în colţul de jos dreapta „C Brancusi"; îndoitură orizontală la mijloc.

Galerie Claude Bernard, Paris

EXPOZIŢII

St-Etienne, 1960, nr. 39, ilustr. 35

1910 (?)

1. (ilustr. 2) *Măiastra*, marmoră albă h 56 cm, circ. max. 60,5 cm; picioarele h 16 cm*

Soclul compus, calcar, h 178 cm

Secţiunea de sus, dreptunghiulară, 30×23×19,5 cm

Secţiunea de mijloc, *Cariatida dublă*, 75×26,5×16,5 cm

Secţiunea de jos, dreptunghiulară, 72,5×33×27,5 cm

Muzeul de artă modernă din New York

DOCUMENT

Scrisoare John Quinn către Brâncuşi, 21 oct. 1920: „Ştiţi că am deja o Domnişoară Pogany din marmoră albă şi vă amintiţi că posed şi una dintre versiunile timpurii ale *Păsării* de marmoră [Nr. 1], o figură de pasăre destul de greoaie; cu soclul sculptat în piatră de culoare crem, pe care am cumpărat-o de la dumneavoastră cam de şase ani, prin intermediul d-lui Stieglitz, domiciliat pe atunci în Fifth Avenue, 291." (Biblioteca Publică din N. Y., Secţia Manuscrise).

COLECŢII

De la Brâncuşi la Alfred Stieglitz, New York, aprilie 1914 (Scrisoare, Brâncuşi către A. Stieglitz, 10 aprilie 1914, Yale University Art Library).

De la A. Stieglitz la John Quinn, 2 mai 1914, $ 600 (scrisoare, d-na Mary A. Conroy, moştenitoarea lui Quinn, către autoare, 17 ian. 1963).

În colecţia lui Quinn pînă la moartea sa în 1924.

---

* Aşa cum arăta Sidney Geist în recenzia la acest catalog (Geist, 1970, p. 75) versiunea de faţă avusese la început sub coloana picioarelor o placă pătrată, similară cu cea de la *Măiastra* nr. 2 (ilustr. 3), vizibilă într-o veche fotografie a lucrării în marmoră, reprodusă în catalogul expoziţiei personale a lui Brâncuşi din 1926 de la Brummer Gallery. Această placă trebuie să fi fost îndepărtată de Brâncuşi înainte de a expedia lucrarea în America, în 1914.

Scanned with OKEN Scanner

De la Brummer Gallery, New York la Marcel Duchamp şi H. P. Roché, 1926.
De la M. Duchamp şi H. P. Roché la Katherine S. Dreier, cîţiva ani mai tîrziu (scrisoare, M. Duchamp către autoare, martie 1962).
Lăsată prin testament pentru Muzeul de artă modernă din New York, de K. S. Dreier, 1953.

EXPOZIŢII

New York, 1922
Personală, New York — Chicago, 1926—27, nr. şi pl. 2
New Haven, 1946, nr. 6
New Haven, 1952—53, nr. 5
Personală, New York, Philadelphia, 1955—56

REFERINŢE

Museum of Modern Art Bulletin, New York, XX, 3—4, 1953, p. 8 Barr, 1954, p. 125
L'Illustrazione italiana, LXXXIV, 5, 1957, p. 26
Zervos, *Constantin Brancusi,* p. 33
Lewis, *Constantin Brancusi,* pl. 49
Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi,* pl. 57 şi p. 200, nr. 1
Giedion-Welcker, *Werk,* 1959, p. 25
Jianou, *Constantin Brancusi,* pl. 40
G. T. Hellman, „Profile: the Museum of Modern Art", *Art in America,* 1, 1964, p. 41
Neagoe, p. 286
Stoanescu, p. 6
Geist, *Brancusi,* nr. cat. şi pl. 61 şi pp. 38, 192, 200—201

2. (*ilustr. 3, 4*) *Măiastra,* bronz polisat, h 55,5 cm, circ. max. 59,5 cm; picioarele h 16 cm; marca turnătoriei în spate, jos, dreapta, „CIRE/C. VALSUANI / PERDUE"; turnat cu neregularităţi în partea de jos, susţinută sub picioare de o mică placă de bronz.
Soclul compus, piatră, h 35 cm
Secţiunea de sus, neregulat dreptunghiulară, 12×22×19 cm. Secţiunea de jos, neregulat dreptunghiulară cu două profiluri stilizate de păsări în picioare, basorelief în partea din faţă, 27×22×17 cm
Colecţia Tate Gallery, Londra.

COLECŢII

De la Brâncuşi la Edward Steichen după Salonul de la Paris (*Salon des Independants* din 1911?) unde a fost expusă *hors catalogue,* 500 franci (preţul la salon: 1 000 franci). Înainte de 1913, Brâncuşi a instalat-o pe o coloană de cca 3,5 m în grădina d-lui Steichen la Voulangis, par Crécy-en-Brie, Franţa, unde a rămas pînă după primul război mondial. Apoi a fost adusă în S.U.A. şi a fost dată fiicei d-lui Steichen, d-ra Kate Rodina Steichen (scrisori, E. Steichen către autoare, 23 aprilie şi 17 mai 1962). De la K. R. Steichen la Tate Gallery, Londra, 1973.

Scanned with OKEN Scanner

EXPOZIŢII

New York, 1923, nr. 109

Muzeul de artă modernă din New York, grădina cu sculpturi, 1940

Society of Four Arts, Palm Beach, Fla., 1949—50 (?)

Personală, New York-Philadelphia, 1955—56 (netrecută în catalog)

Knoedler, New York, 1966, nr. 97, ilustr.

Personală, New York..., 1969—70, ilustr. pp. 50—51

REFERINŢE

Zervos, *Constantin Brancusi*, p. 31

Uscatescu, *Constantin Brancusi*

Giedon-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 232

New York Times, 24 apr. 1966, p. 24

Geist, *Brancusi*, cat. nr. şi pl. 70 a, pp. 43, 200—201

1911 (?)

3. (ilustr. 5) *Măiastra*, bronz aurit, h 56 cm, circ. max. 59,5 cm; picioare h 16,5; marca turnătoriei spate—jos dreapta, „CIRE/C. VALSUANI / PERDUE"; turnată cu neregularităţi în partea de jos; aurirea veche îndepărtată recent şi bronzul lustruit de Anton Konrad, New York

Un singur soclu, marmoră albă, dreptunghiulară, 20×16×14 cm

Colecţia d-nei Katharine Graham, Washington, D. C.

COLECŢII

De la Brâncuşi la d-na Eugene Meyer, Jr., Washington, 1911 sau 12.

De la d-na E. Meyer la fiica ei, d-na K. Graham, 1957 sau 58 (scrisoare, d-na K. Graham către autoare, 19 martie 1965).

EXPOZIŢIE

Personală, New York, 1914, nr. 6 (?)

REFERINŢA

Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 70 b, pp. 43, 200—201

1912

4. (ilustr. 7) *Măiastra*, bronz polisat, h 61 cm, circ. max. 64 cm; picioarele h 20,5 cm; turnată cu neregularităţi în partea de jos

Un singur soclu, piatră, cu dinţi-de-ferăstrău (motiv de prisme trapezoidale compuse) h 15 cm

Fundaţia Peggy Guggenheim, Veneţia

COLECŢII

De la Brâncuşi la Paul Poiret şi soţia lui, d-na Denise Boulet Poiret, 1912, 10 000 franci (scrisoare, d-na D. Boulet, ex-Poiret, către autoare, 3 martie 1962).

De la d-na Boulet la P. Guggenheim, prin d-na Nicole Groult, sora lui P. Poiret, 1940, $ 1 000 (aceeaşi scrisoare, d-na Boulet; scrisoare, Peggy Guggenheim către autoare, 29 ian. 1963).

Scanned with OKEN Scanner

EXPOZIŢII

Veneţia, 1948, p. 339, nr. 12
Florenţa, 1949, nr. 13, ilustr.
Milano, 1949, nr. 14, ilustr.
Zürich, 1951, nr. 15
Bruxelles, Amsterdam, 1951, nr. 16, ilustr.
Amsterdam, 1951, p. 96, ilustr. p. 81
Florenţa, 1953 (?), nr. 15, ilustr.
Londra, 1965, nr. 43, ilustr.
Stockholm, 1966, nr. 41, ilustr.
New York, 1969, ilustr., p. 31
Personală, New York . . ., ilustr. p. 53

REFERINŢE

P. Guggenheim, *Art of This Century*, New York, 1942, p. 34
La Collezione Peggy Guggenheim, Veneţia, 1948, nr. 12, ilustr.
La Collezione Peggy Guggenheim, Veneţia, f.a., nr. 23, ilustr.
C. Biedermann, *Art as the Evolution of Visual Knowledge*, Minneapolis, Red Wing, 1948, pp. 400 şi 566
„Peggy Guggenheim racconta com'e nataea sua collezione", *La Biennala di Venezia*, I, 4, 1951, p. 28
Emporium, CXIV, nov. 1951, p. 234
Giedion-Welcker, 1955, p. 126
Zervos, *Constantin Brancusi*, p. 37
Lewis, *Constantin Brancusi*, pl. 50
Neue Züricher Zeitung, Zürich, 7 aprilie 1957
Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, pl. 58
Schildt, 1959, p. 151
Ionesco, 1959, p. 34
Oprescu, 1963, p. 542
Jianou, *Constantin Brancusi*, pl. 43, 44
K. Martin şi J. Lauts, *Kunst des Abendlandes*; Vol. IV: *Neuzeit* II, Karlsruhe, G. Braun, 1963, pl. 236
Marchiori, [1964], pl. XVII
Giedion-Welcker, 1964, p. 16
A. Gordon, „Art and Mrs. Guggenheim", *Connoisseur*, CLVIII, 635, 1965, p. 29
Bakalo, p. 50
Bowness, p. 60
The Peggy Guggenheim Collection, Venice, Turin, 1966, nr. 50, ilustr.
Arta plastică, XIII, 4, 1966, p. 1
Calas, nr. şi pl. 60
Micheli, *Constantin Brancusi*, pl. IV, color
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 72, pp. 43—44, 200—201
Hammacher, p. 104 şi pl. 147 (color)

1912

5. (ilustr. 8), *Măiastra*, bronz polisat, h 60,5 cm, circ. max. 63,5 cm; picioare h 21 cm; semnată şi datată în partea de jos „C BRANCUSI PARIS 1912" (imprimat cu ponsonul)

Scanned with OKEN Scanner

Un singur soclu, piatră, cu dinți-de-ferăstrău (motiv cu prisme trapezoidale compuse) 30×19,5×19,5 cm
Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa

COLECȚII

Împrumutată Ceciliei Storck, București cca 1914 — cca 1930 (?)
De la Brâncuși la dl. N. N. Hovannessian, Paris (spre sfîrșitul deceniului al patrulea?).
De la N. N. Hovannessian la Théodore Schemp, Paris și Sidney Janis Gallery, New York, 1954, (scrisoare, S. Janis către autoare, 19 oct. 1963; scrisoare, T. Schempp către autoare, 20 nov. 1963).
De la Janis Gallery la dl. John Cowles, Minneapolis, Min., 1955.
Dăruită de dl. și d-na J. Cowles pentru Des Moines Art Center, 1960, cu uzufructul menținut.

EXPOZIȚII

București, 1913, nr. 283 (?)*
București, 1924, nr. 105
București, 1927, nr. 277, ilustr.
Tinerimea, București, 1928, nr. 195
Haga-Amsterdam, 1930, nr. 208, ilustr. (?) Bruxelles, 1930, nr. 214 (?)
Janis, New York, 1958, nr. 6, ilustr.
Minneapolis, 1959
Personală, New York..., 1969—70, ilustr. p. 52

REFERINȚE

New York Times, 5 oct. 1958, secț. artă, p. 11
Minneapolis Institute of Arts Bulletin, XLVIII, 2, 1959, p. 10
Art Quarterly, XXIV, 1961, p. 114
Geist, *Brancusi*, nr. cat. și pl. 71, pp. 43—44, 200—201

Cca 1914

6. (ilustr. 9) *Măiastra*, marmoră albă, h 61 cm, circ. max. 58,5 cm; picioarele h 18 cm
Un singur soclu, marmoră albă, cilindrică, h 15 cm, diametrul 12,5 cm
Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Colecția Arensberg, nr. 741)

COLECȚII

De la Marcel Duchamp la Walter Arensberg, 1931, $ 700 (scrisoare, Elizabeth S. Wrigley, președinta Fundației Francis Bacon, către autoare, 17 sept. 1962).

---

* În recenzia acestui Catalog, S. Geist (Geist, 1970, pp. 76—77) citează două lucrări necunoscute nouă (L. Bachelin, „La XII-ème Exposition de la *Tinerimea artistică*, *La Politique*, București, 14—27 apr. 1913: și *Presa*, 10 apr. 1913), care arată că *Pasărea Măiastră* de la acea expoziție era „vopsită albastru". Este posibil ca Brâncuși să fi vopsit în mod experimental acest model. Pare, totuși, foarte puțin probabil dacă ne gîndim la atitudinea sa față de material și finisare, la importanța „penajului de aur" în contextul motivului. Trebuie să se găsească și altă explicație, mai plauzibilă, pentru aceste ciudate mențiuni.

Scanned with OKEN Scanner

Lăsată prin testament de Walter şi Louise Arensberg pentru Philadelphia Museum of Art, 1954.

EXPOZIŢII
Chicago, 1949, nr. 7
Personală, New York — Philadelphia, 1955—56
Personală, New York..., 1969—70, ilustr. p. 62

REFERINŢE
Clifford, nr. 5
Philadelphia Museum Bulletin, L, 1954, p. 7
Duthuit, 1954, p. 26
Williams, p. 23
Anonim, „The Sculpture of Brancusi", *Gentry*, 17, Winter 1955—56, p. 81
Zervos, *Constantin Brancusi*, p. 35
Lewis, *Constantin Brancusi*, p. 51
Guéguen, 1957, p. 9
Adrian, p. 239
Urbanowicz, p. 6
Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 200, nr. 2
Handbook of the Philadelphia Museum of Art, supliment la *Bulletin*, LV, 264, 1960, [p. 19]
Jianou, *Constantin Brancusi*, pl. 42
Read, 1964, p. 50
New York Times, 9 aug. 1964, secţ. recenzii de cărţi, p. 6
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 69, pp. 42—43, 200—201

1915 (?)

7. *(ilustr. 10, 11) Măiastra*, marmoră cenuşie, h 70 cm, circ. max. 52 cm; picioarele h 23 cm; partea de jos spartă şi reparată
Soclu compus, h 148 cm
Secţiunea de sus, marmoră cenuşie, cu dinţi-de-ferăstrău (motiv de trunchiuri de piramidă compuse), 23×12,5×10 cm
Secţiunea de mijloc, lemn, dreptunghiulară, 26×29×60 cm; semnată „12.11.11 F CB"
Secţiunea de jos (dublă), lemn, *Cariatidele* spate în spate, 99×30×58 cm
Musée National d'Art Moderne, Atelier Brancusi, Paris

DOCUMENT
Scrisoare, Brâncuşi către John Quinn, nedatată, ştampila poştei 27 dec. 1917:
„Printre lucrurile noi există şi două reluări nr. 5 şi 6, ale păsării şi muzei adormite, care nu trebuie considerate reproduceri ale primelor, pentru că sînt concepute în mod diferit şi nu le reiau pur şi simplu pentru a le face altfel, ci pentru a merge mai departe — ele nu sînt încă terminate, dar se întrevede sfîrşitul".*

* „Parmis les choses nouvelles il y a aussi deux reprises No 5 et 6, l'oiseau et la muse endormie, qu'il ne faut pas les considerer comme des reproductions sur les premieres, car elles sonts concues diferement et je ne les pas repris semplement pour les fairent autrement, mais pour aler plus loing — elles ne sont pas encor termine mais on peu voir la fin." [sic].

În lista licitațiilor: „No 5, pasăre măiastră, marmoră și lemn, 10 000 fr."
Scrisoare, Brâncuși către John Quinn, 27 ian. 1919:
„Regret că nu v-am putut expedia 5 — ul — pasărea care s-a spart... Vă alătur aici o schiță a păsării sparte și altele două despre cea de lemn la care lucrez".*
Scrisoare, Quinn către Brâncuși, 25 oct. 1919:
„Am aflat de la dl. Zayas că i-ați trimis pasărea nouă din marmoră, care se spărsese dar a fost reparată".

EXPOZIȚII

Personală, New York-Chicago, 1926—27, netrecută în catalog? (fotografii despre montare printre documentele din Atelier Brâncuși, Paris)
Personală, New York..., 1969—70, ilustr. p. 69

REFERINȚE

Lieberman, 1960, pl. 83
Geist, *Brancusi*, nr. cat. și pl. 83, pp. 47, 200—201

1919

8. (ilustr. 13) *Pasărea de aur*, bronz polisat, h. 96 cm, circ. max. 53,5 cm, circ. min. 9,5 cm; semnată jos dreapta „C Brancusi".
Soclul compus, h 121,5 cm
Secțiunea de sus, piatră, cu dinți-de-ferăstrău (motiv cu trunchiuri de piramidă compuse), h 22 cm
Secțiunea de mijloc, lemn, dreptunghiulară, 44×29,5×29,5 cm; semnată de două ori în partea de sus „CB"
Secțiunea de jos, lemn, „X" solid (două trunchiuri de piramidă cap la cap) 55×23×23; semnată în partea de sus a spatelui „CB"
Arts Club, Chicago

DOCUMENTE

Telegramă, John Quinn către Brâncuși, 9 oct. 1920:
„Am primit fotografiile. Vă rog trimiteți scrisoare cu prețurile separate ale marmorei Pogany, Pasărea de marmoră colorată [nr. 10], Pasărea de bronz [nr. 8], la fel bronzul Pogany. Și prețul celor patru împreună."
Telegramă, Brâncuși către John Quinn, 28 oct. 1920:
„Marbre Pogany 16.000 francs, bronze 12.000, marbre coloré oiseau [nr. 10] 16.000. Pour quatre ensemble 50.000 francs.
(New York Public Library, Secția manuscrise)

COLECȚII

De la Brâncuși la John Quinn, 27 oct. 1920, 16.000 franci (scrisoare, d-na Mary A. Conroy, moștenitoarea lui John Quinn, către autoare, 17 ian. 1963). În colecția lui Quinn până la moartea sa în 1924.
De la Brummer Gallery, New York la Arts Club, către autoare, 26 febr. 1962.

---

* „Je regret de n'avoir pas pu vous envoyer le 5 — l'oiseau qui s'est cassé.... Je vous joint ci une epreuve de l'oiseau cassé et deux autres sur du bois que je travaille." [sic].

Scanned with OKEN Scanner

EXPOZIŢII
New York, 1922
Personală, Wildenstein, New York, 1926 (?)
Personală, New York-Chicago, 1926—27, nr. şi pl. 20
Chicago, 1934, nr. 3, ilustr.
Detroit, 1946
St. Louis, 1946, nr. 81
Cincinnati, 1946
Chicago, 1953, nr. 10
Personală, New York..., 1969—70, ilustr. p. 95

REFERINŢE
Pound, 1921 [pl. 17 şi 24]
Westheim, p. 57
Loy, p. 508
Europa Almanach, Potsdam [1924], p. 56
Brancusi, 1925 (pl. 26)
C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen, 1926, p. 526
Cahiers d'art, x, 1935, p. 96
Paleolog, 1944, p. 6
Paleolog, 1947, p. 44
Paleolog, *Brancusi*, 1947, p. 39
Hunningher, p. 109
Pound, 1957, pl. 3
Jianou, *Constantin Brancusi*, pl. 46
Geist, *Brancusi*, nr. cat. pl. 117, pp. 69, 200—201

1919 (?)

9. *(ilustr. 14) Pasărea de aur*, bronz polisat, h 96 cm, circ. max. 53,5 cm, circ. min. 10,5 cm; semnată dreapta jos „C Brancusi".

Un singur soclu, piatră, motiv dinţi-de-ferăstrău (trunchiuri de piramidă compuse) ridicîndu-se de pe o formă dreptunghiulară cu două trepte, h 21 cm (nepolisată — baza de acum e o copie a bazei de la pasărea nr. 10)
Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis

COLECŢII
Dată de Robert H. Pitney nepotului său J. Duncan Pitney (în colecţia acestuia din urmă deja la sfîrşitul anilor '30).
De la Duncan Pitney la Knoedler Gallery, New York, 1955
De la Knoedler Gallery la Minneapolis Institute of Arts, 1956

EXPOZIŢII
Newark, 1946, nr. 65a
Knoedler, New York-Palm Beach, 1957, ilustr.
Minneapolis, 1959

REFERINŢE
Jianou, *Constantin Brancusi*, pl. 41
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 118, pp. 69, 200—201

1920

10. (ilustr. 15) *Pasărea de aur*, marmoră galbenă, h 92 cm, circ. max. 52 cm, circ. min. 9 cm; semnată jos dreapta

Scanned with OKEN Scanner

„C. Brancusi"; spartă de două ori transversal aproape de mijloc

Soclul compus, h 129 cm

Secţiunea de sus, piatră de var, cu dinţi-de-ferăstrău (motiv în trunchiuri de piramidă compusă), h 21 cm

Secţiunea a doua, piatră, cilindrică, h 20 cm, diam. 39,5 cm.

Secţiunea a treia, lemn, motiv cu ovoide suprapuse, h 68 cm, diam. 24,5 cm

Secţiunea de jos, piatră, cilindrică, h 20 cm, diam. 39,5 cm (ambele secţiuni cilindrice din piatră semnate sus „CB")

Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.

COLECŢII

De la Brâncuşi la John Quinn, 27 oct. 1920, 16 000 franci (scrisoare, d-na Mary A. Conroy, moştenitoarea lui J. Quinn, către autoare, 17 ian. 1963). În colecţia lui Quinn pînă la moartea sa în 1924.

De la Brummer Gallery, New York, la Kathetine S. Dreier, 1926 (scrisoare, Marcel Duchamps către autoare, martie 1962).

Lăsată moştenire de K. S. Dreier la Yale University Art Gallery împreună cu colecţia Société Anonyme, 1952.

DOCUMENTE

Scrisoare, John Quinn către Brâncuşi, 5 nov. 1920:

„În fotografia păsării de marmoră colorată, [nr. 10] se vedea o mică bază de piatră cu trei secţiuni şi apoi o bază de lemn cu două secţiuni, iar la urmă o bază din marmoră pe care aţi însemnat-o cu o cruce făcută cu cerneală roşie. Presupun că îmi veţi trimite cele trei baze".

Scrisoare, Brâncuşi către Quinn, 7 dec. 1920:

„Partea soclului marcată cu o cruce pe fotografii e gips, nu piatră — vi-l expediez aşa, provizoriu, în cazul că doriţi în locul lui unul de piatră vă voi trimite în schimb încă un soclu".

„... dar baza pentru soclurile păsărilor să fie perfect orizontală şi să fie puse cu multă precauţie — există în mijlocul păsării de marmoră [nr. 10] un „lit" [vînă] (cum se zice în limbajul pietrarilor), nu vă temeţi că se va sparge în locul acela — el nu scade cu nimic valoarea operei date, mai ales că acest defect este de formaţie geologică — pentru cele două bronzuri, dacă doriţi ca metalul să-şi păstreze strălucirea, trebuie să le curăţiţi din cînd în cînd în acelaşi fel în care se curăţă alama şi pentru această operaţie ar fi de preferat să luaţi bustul de pe soclu şi pasărea [nr. 8] să fie culcată pe perne avînd grijă ca în timpul curăţirii să nu se murdărească piatra*.

---

* La partie du socle qui est marquée avec une croix sur la photographie, c'est un plâtre, pas une pierre — je vous l'envoie et que, et provisoirement, dans le cas que vous désirerez une pierre a la place — en revanche je vous envoyé un socle de plus".

„... seulement, que la base pour les socles des oiseaux soit

Scanned with OKEN Scanner

(New York Public Library, Secţia Manuscrise)
Soclul acestei păsări descrisă de Quinn în scrisoarea precedentă şi confirmată de Brâncuşi nu este cel de acum (cu excepţia secţiunii de sus). Vezi şi „Documentele" de la *Pasărea* nr. 8.

EXPOZIŢII

New York, 1922
Paris, 1920, nr. 554
Personală, New York-Chicago, 1926—27, nr. şi pl. 10
New Haven, 1946, nr. 9
New Haven, 1949, nr. 3, ilustr.
Personală, New York-Philadelphia, 1955—56

REFERINŢE

Pound, 1921 [pl. 7]
Arts, II, 1922, p. 187
Foster, 1922, p. 124
Atwater, p. 12
Art News, XLV, apr. 1946, p. 32
Art News, XLVIII, martie 1949, p. 13
Hamilton, 1950, p. 113 şi prefaţa
Oeri, p. 200
Zervos, *Constantin Brancusi*, p. 84
Lewis, *Constantin Brancusi*, pl. 52 a şi b
Lewis, p. 26
Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 200, nr. 3
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 116, pp. 68, 200—201

1920 (?)

11. (ilustr. 16) *Pasărea de aur*, marmoră cenuşie albăstruie, h 90 cm, circ. max. 48 cm, circ. min. 14 cm; semnată jos „C BRANCUSI"

Soclul compus, h. 30,5 cm
Secţiunea de sus, marmoră albă, cu dinţi-de-ferăstrău (motiv cu prisme trapezoidale compuse), 14,5 × 17 cm
Secţiunea de jos, piatră, cruciformă, 5 × 27,5 × 27 cm

Colecţia baroanei Alain de Gunzburg, Paris.

COLECŢII

De la Brâncuşi la Yolanda Penteado Matarazzo, 1952 (scrisoare, dl. Francisco Matarazzo Sobrinho, soţul ei, către autoare, 3 iunie 1963).

De la d-na Matarazzo la baroneasa A. de Gunzburg (prin R. Feigen Gallery, New York), iunie 1965.

---

bien orisontale et qu'on les pose avec beaucoup des precaution — il y a au milieu de l'oiseau marbre [No. 10] un lit (comme on di dans le langage de carières) que vous n'ayez pas crente qu'il se cassera à cet androit — et cela ne diminui en rien la valeur de l'oeuvre etant donnée surtout, que cette matière est ainci formée geologiquement — pour les deux bronzes, si vous voulez que le metal gard son éclat, vous les fairez netoier dan timp [sic] a autre de la même maniere qu'on netoie les cuivres, et pour cete operation il sera preferable qu'on enleve le buste du socle, et pour l'oiseau [No. 8] qu'on le couche sur des coussins, ayant soigne en le netoyant de ne pas salir la pierre". [sic]

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE

Zervos, *Constantin Brancusi*, p. 103

Geist, *Brancusi*, nr. cat. și pl. 133, pp. 79,200—201

1923

12, I. (ilustr. 17) *Pasărea în văzduh*, marmoră albă, h 128,5 cm, circ. max. 47,5 cm, brîul 8 cm, suportul h 17 cm, circ. de jos 27 cm; suportul este o piesă separată de marmoră*.

Soclul compus, h cca 130 cm:

Secțiunea de sus, marmoră albă, cilindrică h 15 cm, diam. 16 cm

Secțiunea din mijloc, piatră, cruciformă, h cca 28 cm

Secțiunea de jos, lemn „X" solid (două trunchiuri de piramidă cap la cap), h cca 87 cm (cele două secțiuni de jos nu mai sînt folosite acum)

Colecția d-nei Wolfgang Schoenborn (ex. S. A. Marx), New York

DOCUMENT

Scrisoare, Brâncuși către Quinn, 18 dec. 1923:

„Vă trimit sculpturile puțin mai tîrziu decît aș fi vrut — am întîrziat din cauza bazei păsării pe care a trebuit s-o studiez mult".

„Pasărea de marmoră albă cu baza de piatră [nr. 12], 25 000 franci".

„Am făcut baza păsării dintr-o piatră foarte moale pentru a evita șocurile în cazul că se sparge marmora. Dar în orice caz trebuie să fie mînuită cu multă precauție — înainte de a pune marmora este absolut necesar să se verifice baza de piatră cu o nivelă pentru ca să fie perfect orizontală și să nu fie transportată niciodată dintr-un loc într-altul asamblată".**

(New York Public Library, Secția manuscrise)

---

* În recenzia acestui catalog, S. Geist (Geist, 1970, p. 79) arată că suportul triplu făcut experimental pentru un model timpuriu al *Păsării în văzduh*, (v. p. 18 și fig. 1) mai există încă în atelierul lui Brâncuși de la Musée National d'Art Moderne, Paris. Este de marmoră, înalt de 20 cm, și diametrul maxim 12,5 cm. Proporțiile acestui suport față de partea de sus a *Păsării* (calculat după fotografia atelierului din *This Quarter*, I, 1, 1925) arată că dl. Geist greșește cînd sugerează că a fost combinat cu gipsul *Păsării de aur* (v. A-8 și 9, ilustr. 37). Înălțimea corpului *Păsării* de pe piciorul triplu pare să fie mai degrabă cca 125 cm (decît 1 m), un indiciu că a fost cel mai alungit corp de *Pasăre în văzduh* — probabil nr. 12, înainte de a i se pune suportul conic de acum.

** „Je vous envoyé les sculptures un peu plus trad que j'aurai volu-j'ai tardé a cause de la base de l'oiseau que j'ai du beaucoup etudier." „L'oiseau marbre blanc avec base pierre [No. 12] 25,000 [francs]."

„J'ai fait la base de l'oiseau d'une pierre très tandre pour eviter a des choques eventuels de casser le marbre. Mai de toute manier il fot agire avec beaucoup des precautions-avant de poser le marbre c'est absolument nececere de verifier la base pierre avec un niveau a l'eau pour qu'elle soit bien orisontale et de ne jamais les transporter assamblée, d'un plâce a lotre [sic]."

Scanned with OKEN Scanner

COLECŢII

De la Brâncuşi la John Quinn, dec. 1923, pînă la moartea lui Quinn în 1924

De la Brummer Gallery, New York, la Edgar A. Levy, 1926, 1 000 dolari (scrisoare, dl. Julien Levy, fiul lui E. A. Levy, către autoare, 16 aprilie 1962).

De la E. A. Levy la Pierre Matisse Gallery, New York, 1940 (scrisoare, dl. P. Matisse către autoare, 21 mai 1962).

De la Matisse Gallery la dl. Samuel A. Marx, 1942, (aceeaşi scrisoare a lui P. Matisse).

EXPOZIŢII

Personală, New York-Chicago, 1926—27, nr. şi pl. 26
Matisse, New York, 1940—41

REFERINŢE

Brancusi, 1925 [pl. 11]
Watson, *Quinn Collection Catalogue,* 1926, p. 189
Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi,* p. 200, nr. 4
Geist, *Brancusi,* nr. cat. şi pl. 146, pp. 85, 200—201

1923

13. II. (ilustr. 18) *Pasăre în văzduh,* marmoră galbenă, h 116 cm, circ. max. 37 cm, brîul cca 9,5 cm; piciorul h 19,5 cm, circ. de jos 19,5 cm; semnată jos „C Brancusi"; numeroase spărturi (restaurată de Brâncuşi?)

Soclul compus, h 136 cm

Secţiunea de sus, marmoră albă, cilindrică, h 12,5 cm, diam. 14,5 cm

Secţiunea a doua, piatră de var, cilindrică, h 23 cm, diam. 15 cm

Secţiunea a treia, stejar, cu dinţi-de-ferăstrău (motiv de prisme trapezoidale compuse), 79,5 × 27 × 22 cm

Secţiunea de jos, piatră de var, cilindrică, h 21 cm, diam. 38 cm (ultimele trei secţiuni sînt semnate fiecare pe spate „CB").

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Colecţia Arensberg, nr. 1397).

COLECŢII

De la Brummer Gallery, New York la d-na Meredith Hare, 1926 (scrisoare, dl. Maynard Walker către autoare, 24 iunie 1963).

De la John B. L. Goodwin, fiul d-nei Hare, la Maynard Walker Gallery, New York, 1948 (aceeaşi scrisoare, dl. Walker).

De la M. Walker la Curt Valentin Gallery, New York, 1949 (scrisoare, d-ra Jane Wade, asistenta lui C. Valentin, către autoare, 15 iunie 1963).

De la C. Valentin la Earl Stendhal Gallerie. Los Angeles, 1949 (scrisoare, J. Wade către autoare, 26 febr. 1963).

De la E. Stendhal la Walter Arensberg, 1949, pentru 4 300 dolari (scrisoare, Elizabeth S. Wrigley, preşedinta fundaţiei Francis Bacon, către autoare, 17 sept. 1962).

Scanned with OKEN Scanner

Lăsată moştenire de Walter şi Louise Arensberg la Philadelphia Museum, 1954.

EXPOZIŢII

Personală, Wildenstein, New York, 1926 (?)
New York, Wildenstein, 1926, nr. 146
Personală, New York-Chicago, 1926—27, nr. 37
Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs, împrumutată d-na H. Hare, 1936-sept. 1948
Chicago, 1949, nr. 19, ilustr. p. 41
Philadelphia, 1952, nr. 13
Personală, New York-Philadelphia, 1955—56
Personală, New York..., 1969—70, ilustr. p. 115

REFERINŢE

New York Herald Tribune, 7 febr. 1926, sect. IX. p. 3
Encyclopaedia Britannica, ed. 1929, XX, pl. V. (tehnica sculpturală)
Philadelphia Museum Bulletin, XLVI, 1951, p. 68
Clifford, nr. 20
Philadelphia Museum Bulletin, L, 1954, p. 7
Duthuit, 1954, p. 26
Anon., „The Sculpture of Brancusi", *Gentry*, 17, Winter 1955—56, p. 81
Announcement of Brancusi retrospective, Guggenheim Museum, New York, 1955—56
Anon., „C. Brancusi, 81, Dies", p. 50
Zervos, *Constantin Brancusi*, p. 84
Lewis, *Constantin Brancusi*, pl. 54
Adrian, p. 240
Jianou, *Constantin Brancusi*, pl. 47
G. Kepes, *The New Landscape in Art and Science*, Chicago, Theobald [1956], ed. 1961, pl. 267.
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 154, pp. 91, 200—201

1924

14. III. (ilustr. 19) *Pasărea în văzduh*, bronz polisat, h 127,5 cm, circ. max. cca 45 cm, brîul 8 cm; suportul h 16,5 cm, circ. de jos 24,5 cm, semnat jos „C. Brancusi"

Soclul compus, h 121,5 cm
Secţiunea de sus marmoră neagră cilindrică, h 17 cm, diam. 15,5 cm (semnată jos „(CB)")
(Secţiunea inelară, lemn negru, h 3 cm, lăţimea 2 cm, nu de Brâncuşi?)
Secţiunea a doua, stejar, dreptunghiulară, 18×34×32,5 cm
Secţiunea a treia, stejar, dreptunghiulară cu forme romboidale incizate în faţă, 69×32,5×31,5 cm
Secţiunea de jos, stejar, dreptunghiulară, 17,5×34,5×33,5 cm

Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Colecţia Arensberg, nr. 718)

COLECŢII

Cumpărată de Walter Arensberg înainte de 1936, probabil între 1926 şi 1928 (scrisoare Elizabeth S. Wrigley,

Scanned with OKEN Scanner

președinta fundației Francis Bacon, către autoare, 17 sept. 1962)
Lăsată moștenire de Walter și Louise Arens Arensberg la Philadelphina Museum, 1954.

EXPOZIȚII

Personală, Wildenstein, New York, 1926 (?)
San Diego Fine Arts Gallery, San Diego, Calif., mai-nov. 1936
Chicago, 1949, nr. 15
Philadelphia, 1952, nr. 12
Personală, New York-Philadelphia, 1955—56
Boston, 1957, nr. 17
Cleveland, 1966, nr. și pl. 34
Personală, New York..., 1969—70, ilustr. p. 114

REFERINȚE

Brancusi, 1925 [pl. 8] (fotografia atelierului deseori publicată mai tîrziu)
Vanity Fair, XXVII, ian. 1927, p. 57
Clifford, nr. 19
Philadelphia Museum Bulletin, L. 1954, p. 7
Lewis, *Constantin Brancusi*, pl. 55
Marchiori, 1958, pl. 17
Schildt, 1959, p. 151
Trier, pl. 103
Handbook of the Philadelphia Museum of Art, supliment la *Bulletin*, LV, 264, 1960 [p. 19] și coperta
J. I. Lewall, *A History of Western Art*, New York, Holt Rinehart & Winston [1953] ed. rev 1961, p. 918
The Golden Encyclopedia of Art, New York, Golden Press, 1961, p. 260.
Saturday Review, XLIV, 18 nov. 1961, p. 73
Jianou, *Constantin Brancusi*, pl. 48
Kuh, pl. 74
Geist, *Brancusi*, nr. Cat și pl. 150, pp. 88, 200—201
Knoedler, New York, 1967, ilustr. p. 32

1925—26

15, IV. (ilustr. 20) *Pasăre în văzduh*, bronz polisat, h 135,5 cm, circ. max. 39 cm, brîul 7,5 cm; suportul h. 24 cm, circ. de jos 20 cm; semnat și datat jos, „BRANCUSI PARIS 1926".
Soclul compus, h 154 cm
Secțiunea de sus, piatră, cilindrică, h 16 cm, diam. 16 cm
Secțiunea de mijloc, piatră, cruciformă, 27×40×40 cm (copie a originalului spart)
Secțiunea de jos, lemn „X" solid (două prisme trapezoidale alăturate), 111×32×32 cm
Colecția d-nei Edward Steichen, West Redding, Conn.

COLECȚII

De la Brâncuși la E. Steichen, 1926 pentru 600 dolari. Taxat ca ustensilă de metal (40% *ad valorem;* paragraf 399, lista de tarife din 1922) la intrarea în S.U.A. la

1 oct. 1926 şi a pricinuit faimosul proces cîştigat de Brâncuşi în 1928. (U. S. Treasury Departament, Customs Court, *3rd* Division, Protest 209109—G, C. *Brancusi vs. U. S.*, New York, 21 oct. 1927—23 martie 1928; proces-verbal stenografiat — copie la Museum of Modern Art Library, New York).

EXPOZIŢII

Personală, New York-Chicago, 1926—27, nr. 33
Personală, New York-Philadelphia, 1955—56
Knoedler, New York, 1967, ilustr. p. 33

REFERINŢE

Anon., „Brancusi'S Art Is not Art".
Anon., „Brancusi, Art Case", p. 2
Anon., „A Just Decision"
Anon., „Bird in Space"
Vanity Fair, XLV, oct. 1935, p. 50, fig. 2
Saarinen, p. 26
Anonymous, „Great Recluse: Brancusi and Art Come from Hiding", *Life*, XXXIX, 23, 1955, p. 136
Oeri, p. 204
Anon., „Fågel i flykt!" (dar ilustr. la p. 77 arată *Pasărea* nr. 14 văzută în atelier)
Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, pp. 211—216
Seuphor, 1959, p. 10
Pollack, p. 27
Steichen, p. 56
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 166, pp. 98, 200—201.

1925—28

16, IV. (ilustr. 21) *Pasărea în văzduh*, bronz polisat, h 136,5 cm, circ. max. 40 cm, piciorul h. 24 cm
Soclul din lemn a dispărut în timpul războiului
Colecţia baron Philippe de Rothschild, Pauillac, Gironde, Franţa.

COLECŢIE

De la Brâncuşi la baronul Philippe de Rothschild 1928 (?)

EXPOZIŢII

Galerie L'Oeil, Paris, 1962, nr. 5

REFERINŢA

Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 170, pp. 101, 200—201

1925

17, V. (ilustr. 22) *Pasărea în văzduh*, marmoră albă, h cca 82 cm, circ. max. 47 cm, brîul 9 cm, suportul h 25 cm, circ. de jos 23 cm
Soclul compus, h. 164 cm
Secţiunea de sus, piatră de var, cilindrică, h 17 cm, diam. 16 cm
Secţiunea a doua, piatră de var, cruciformă, 27,5×41×41 cm

Scanned with OKEN Scanner

Secţiunea a treia, stejar „X" solid (două prisme trapezoidale alăturate), 99×44×33,5 cm
Secţiunea de jos, stejar, dreptunghiulară, 20×45×33,5 cm
Colecţia d-nei Eugene Meyer, Jr., Mount Kisco, N. Y.

COLECŢIE

De la Brâncuşi la E. Meyer, 1925 sau 1926 (scrisoare, d-na Eugene Meyer, Jr. către autoare, 29 ian. 1962).

EXPOZIŢIE

Personală, New York-Chicago, 1926—27, nr. şi pl. 30

REFERINŢE

Brancusi, 1925 [pl. 9 şi 10] (neterminate)
G. Berlin, 4, 1926, p. 13
Zorach, p. 146
Dreyfus, 1927, p. 73
A. Ozenfant, *Art; I: Bilan des arts modernes en France, Paris*, J. Budry, 1928, p. 115
Rindge, pl. X. 6
Atwater, p. 12
A. Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, Londra, John Rodker, 1931, p. 110
W. George, „Les tendances actuelles de la sculpture", *Encyclopedie française*, Paris, 1936, XVII, p. 17, 19—4, pl. 1
Circle; International Survey of Constructive Art, Londra, Faber & Faber, 1937, pl. 26
Brest, p. 3
Lewis, *Constantin Brancusi*, pl. 53
Lewis, p. 27
Giedion — Welcker, *Constantin Brancusi*, pl. 60
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 163, prefaţă, pp. 95,200—201

Cca 1927

18, VI. (ilustr. 23) *Pasăre în văzduh*, bronz polisat, h 137 cm, circ. max. 39 cm, brîul 9,5 cm, suportul h 22 cm, circ. de jos 24 cm
Colecţia Museum of Modern Art, New York

COLECŢII

De la Brâncuşi la Stephen C. Clark, cca. 1930—31 (?)
Dăruită de un anonim la Museum of Modern Art, New York, 1934

EXPOZIŢII

Personală, New York, 1933—34, nr. 56
New York, 1934—35, nr. 159
Buffalo, 1936, nr. 127
New York, 1936, nr. 21 A, pl. 107
New York, 1939, nr. 315, ilustr.
MOMA, New York, 1940, nr. 24, ilustr. p. 33
MOMA, New York, 1944 (în afara catalogului)
MOMA, New York, 1949—50
MOMA, New York, 1953, nr. 9

Scanned with OKEN Scanner

Art News, XXXII, 18 nov. 1933, coperta
Benson, p. 22
Bulletin of the Museum of Modern Art (New York), II, 2(1934), coperta
Cincinnati Enquirer, 12 sept. 1934
Art Digest, IX, 1 dec. 1934, p. 10
S. Cheney, *Expressionism in Art*, New York, Liweright, 1934, p. 394
A. H. Barr, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, New York, 1942, p. 28
Art News, XLIII, iunie 1944, p. 8 (între propulsoare)
H. Gardiner, *Art through the Ages*, ed. 3-a, 1948, p. 779; ed. 4-a, 1959, New York, p. 759
Fortune, New York, XXXI, 6, 1945, p. 134
Valentiner, pl. 123
J. C. Rich, *The Materials and Methods of Sculpture*, New York, Oxford University Press, 1947, pl. 28 A.
W. Zorach, *Zorach Explains Sculpture*, New York, American Artists Group, 1947, p. 186.
E. McNall Burns, *Western Civilizations; Their History and Their Culture*, ed. rev. New York, W. W. Norton, 1947, p. 765
A. H. Barr, *Painting and Sculpture in the Museum of Modern Art*, New York, 1948, p. 275
K. D. Lee şi K. T. Burchwoad, *Art Then and Now*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1949, p. 204
A. H. Barr, *The Museum of Modern Art New York; Painting and Sculpture Collection*, Paris, Braun, 1950, pl. 35
Ritchie, pp. 110—111
Ramsden, 1953, pl. 22 b
Barr, 1954, p. 125
S. Newmeyer, *Enjoying Modern Art*, New York, Reinhold, 1955, pl. I
R. Faulkner, E. Ziegfeld, G. Hill, *Art Today*, ed. 3-a, New York, H. Holt & Co., 1956, p. 466
V. Bjerke Peterson, *Konkret Konst*, Stockholm, Rabén & Sjogren, 1956, p. 131
Lettres Françaises, 28 mar. — 3 apr. 1957, p. 11
L'Illustrazione italiana, LXXXIV, 5, 1957, p. 26 Munteanu, p. 2
Pound, 1957, pl. 14—15
Lewis, *Constantin Brancusi*, pl. 56
Kunsten Idag, Oslo, XI, 1, 1957, p. 46
Architectural Forum, CVIII, 5, 1958, p. 126
S. Cheney, *The Story of Modern Art*, New York, Viking Press, 1958, p. 706
S. Giedion, *Architecture, You and Me*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1958, pl. 15
H. W. Janson, *History of Art*, New York, Abrams, 1962, pl. 803
Semnal la *Brancusi* de I. Jianou, Paris, Arted, 1963
Jianou, *Constantin Brancusi*, pl. 45 şi coperta

Scanned with OKEN Scanner

A. Gordon, „Art în the Modern Manner", *Connoisseur*, CLIV, 619, 1963, p. 45
G. T. Hellman, „Profile: the Museum of Modern Art," *Art in America*, 1, 1964, p. 41
Read, 1964, p. 132
Bakalo, p. 50
American Artist, febr. 1965, p. 49
Bowness, p. 61
Neagoe, pp. 286—87
N. Knobler, *The Visual Dialogue*, New York, Holt, Rinehart şi Winston, 1967, p. 59
Burnham, p. 51
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 171, pp. 101, 200—201

1927
19, VII (ilustr. 24—25) *Pasăre în văzduh*, bronz polisat, h 184 cm, circ. max. 45,5 cm, suportul h 22 cm, circ. de jos 22 cm; semnată şi datată jos „C. BRANCUSI 1927"
Soclul compus, h 101 cm
Secţiunea de sus, lemn lustruit, cilindrică, h 18 cm, diam. 17 cm
Secţiunea de jos, lemn lustruit, motiv cu cilindri orizontali suprapuşi, 83×40×40
Colecţia dl. şi d-na Taft B. Schreiber, Beverly Hills, Calif.

COLECŢII
De la Brâncuşi la Helena Rubinstein, 1932 (?)
Cumpărată de dl. şi d-na T. B. Schreiber (prin S. Hahn Gallery, New York) la vînzarea colecţiei H. Rubinstein, Parke-Bernet, New York, 20 apr. 1966 (nr. 13, ilustr.) 140 000 dolari

EXPOZIŢII
Jeu de Pomme, Paris, 1937, nr. 82
Paris, 1956, nr. 44
Galliéra, Paris, 1957, nr. 42
Foire de Paris, Secţiunea „Prestige de l'art dans l'art dans l'industrie", 1959

REFERINŢE
Vitrac, 1929, p. 396
Brion, pl. 4
Guilbert, p. 6
Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, pl. 64
R. Huyghe, *L'art et l'âme*, Paris, Flammarion, 1960, p. 76
Pollack, p. 27
Art and Artists, I, 3, 1966, p. 80
Knox, p. 42
International Art Market, VI, 5, 1966, nr. 13, ilustr. p. 96
Arts Magazine, XLI, febr. 1967, p. 18
Paleolog, *Înainte*, 21 febr. 1967.
Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 169, pp. 99, 200—201

Cca 1928
20 VIII. (ilustr. 26) *Pasăre în văzduh*, bronz polisat, h 185,5 cm, circ. max. 45,5 cm, brîul 10 cm; suportul h 30 cm, circ. de jos 25 cm

Scanned with OKEN Scanner

Colecţie particulară: împrumutat pe termen nelimitat la Tressider Union, Stanford University, Stanford, California.

COLECŢII

De la Brâncuşi la Yeshwant Rao Holkar, Maharadjah de Indore, 1937, împreună cu alte două păsări în marmoră albă şi neagră (24, X şi 26 XI).

Dăruită de Y. R. Holkar soţiei sale, Peg Branyen, cînd au divorţat, în 1943 (scrisoare, Maharani Usha Devi, fiica lui Holkar, către d-na H. P. Roché, 1962); adusă de ea în S.U.A.

REFERINŢE

Geist, *Brancusi*, pl. 184 a, pp. 200—201, 247

Cca 1929—30

21 IX (illustr. 27) *Pasăre în văzduh*, marmoră albă, h 189 cm, circ. max. 45,5 cm, brîul 9,5 cm; suportul h 31 cm; circ. de jos 26 cm; numeroase spărturi la brîu şi sus; restaurat în 1966

Soclul compus, h 137 cm

Secţiunea de sus, piatră, cilindrică, h. 17 cm, diam. 18 cm

Secţiunea de jos, piatră, „X" solid (două prisme trapezoidale alăturate), 119,5×43×53 cm

Colecţia Nelson A. Rockefeller, Pocantico Hills, New York

COLECŢII

De la Brâncuşi la d-na Charles C. Rumsey, New York, cca 1929—30 (scrisoare, Marcel Duchamp către autoare, martie 1962).

De la dl. Charles C. Rumsey, fiul d-nei Rumsey, la dl. Lee A. Ault, mai, 1948 (scrisoare, C. C. Rumsey către autoare, 15 mai 1962).

De la L. A. Ault la Curt Valentin Gallery, New York, martie, 1952 (scrisoare, d-ra Jane Wade, asistenta lui Curt Valentin, către autoare, 26 febr. 1963).

De la Curt Valentin Gallery la N. A. Rockefeller, oct. 1952 (aceeaşi scrisoare, Jane Wade).

EXPOZIŢII

Personală, New York, 1933—34, nr. 8, cu subtitlul „Proiect de Pasăre care mărită, va umple văzduhul"

Buchholz, New York, 1950—51, nr. 21

REFERINŢE

Fierens, pl. 22 (?)

Art in America, 2, 1965, p. 34 şi coperta din spate

Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 165, pp. 96—97, 200—201

20 th Century Art from the Nelson Aldrich Rockefeller Colection, New York, MOMA, 1969, ilustr. p. 61 (nu este expusă)

1931

22, IX. *(ilustr. 28) Pasăre în văzduh*, marmoră cenuşie h 134,5 cm, circ. max. cca 35,5 cm, brîul 7,5 cm; piciorul h 22 cm, circ. de jos 21 cm; piciorul făcut dintr-o piesă de marmoră separată.

Un singur soclu, marmoră albă, cilindrică, h 14 cm, diam. 16 cm Kunsthaus, Zürich

Scanned with OKEN Scanner

DOCUMENT

O notă scrisă cu mîna de Henri-Pierre Roché, arătată cu amabilitate autoarei de către d-na H. P. Roché.
„19—1—1932: *Pasăre în văzduh,* marmoră albastră: 75 000 franci
Pasăre de marmoră neagră, neterminată: 250 000 franci
Peşte mare albastru: 150 000 franci; *Păsăruică,* bronz, 50 000 franci; *Păsăruică,* marmoră: 75 000 franci."

COLECŢII

De la Brâncuşi la Kunsthaus, Zürich, 1954

EXPOZIŢII

Personală, New York, 1933—34, nr. 9
Zürich, 1954, nr. 36, pl. IV

REFERINŢE

Giedion-Welcker, 1937, p. 131
Giedion-Welcker, 1948, p. 328
Zürich Kunstgesellschaft, Jahresbericht, 1954
Pound, 1957, pl. 26
H. Platte, *Plastik,* München, R. Piper et Co., 1957, p. 147
Neue Zürcher Zeitung, 7 apr. 1957, coala 4
Giedion-Welcher, *Constantin Brancusi,* p. 200, nr. 5
H. van Guldener, *Moderne Kunst kijken en begrijpen,* Leyda, A. W. Sijthoff, 1961, pl. 58
E. Hüttinger, „Neuerwerbungen des Kunsthauses Zürich aus den letzten zehn Jahren", *Werk,* XLIX, sept. 1962, p. 332
K. Martin şi J. Lauts, *Kunst des Abendlandes;* vol. IV: *Neuzeit II,* Karlsruhe, G. Braun, 1963, pl. 235
A. Cartier şi R. Negri, *Il Novecento,* Milano, Fabbri, 1964, p. 139, col. *Ullstein Kunstlexicon,* Berlin, 1967, p. 98
Geist, *Brancusi,* nr. cat. şi pl. 162, pp. 95, 200—201

Anii—1930

23. IX. (ilustr. 29) *Pasăre în văzduh,* bronz polisat, h 134 cm, circ. max. 35,5 cm; brîul 7,5 cm; suportul h 23 cm, circ. de jos 21,5 cm
Fundaţia Peggy Guggenheim, Veneţia

COLECŢIA

De la Brâncuşi la P. Guggenheim, 1940, 4 000 dolari

EXPOZIŢII

Veneţia, 1948, p. 339, nr. 13
Florenţa, 1949, nr. 14
Milano, 1949, nr. 15
Veneţia, 1949, nr. 3, ilustr.
Zürich, 1951, nr. 16, ilustr. pe copertă
Bruxelles-Amsterdam, 1951, nr. 17
Florenţa 1953 (?), nr. 16, ilustr.
Londra, 1965, nr. 44, ilustr.
Stockholm, 1966, nr. 42, ilustr.
New York, 1969, ilustr. p. 32
Personală, New York . . . , 1969—70, ilustr. p. 133

Scanned with OKEN Scanner

REFERINȚE

P. Guggenheim, *Art of This Century*, New York, 1942, p. 37
La Collezione Peggy Guggenheim, Veneția, 1948, nr. 13, ilustr.
Giedion-Welcker, *Horizon*, 1949, p. 196
Giedion-Welcker, 1955, p. 127
Read, 1956, pl. 197
P. Guggenheim, *Un Collezionista ricorda*, Veneția, Cavallino, 1956, p. 39.
Zervos, *Constantin Brancusi*, p. 85
Lewis, *Constantin Brancusi*, pl. 59 a și b.
Giedion-Welcker, *National-Zeitung*, 1957
Guéguen, 1957, p. 9
Adrian, p. 240
Urbanowicz, p. 9
L. Zahn, *Eine Geschichte des modernen Kunst*, Berlin, Ullstein, 1958, pl. 161
Uscatescu, *Constantin Brancusi*
Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, pl. 62, 63 și p. 200, nr. 8
Schildt, 1958, p. 17
Schildt, 1959, p. 151
Guggenheim, opp. p. 113
Dragutesco, p. 4
Giedion-Welcker, *Pour l'art*, 1962, p. 37
Arta plastică, IX, 6, 1962, p. 6
Jianou, *Constantin Brancusi*, pl. 49, și 50
Marchiori, [1964], pl. XVIII
Giedion-Welcker, 1964, p. 16
Romania Today, febr. 1966, p. 25
Arta plastică, XIII, 4, 1966, coperta din spate
The Peggy Guggenheim Collection, Venice, Turin, 1966, nr. 51, ilustr. Calas, nr. și pl. 61, color
F. Licht, *Sculpture; 19th and 20th Centuries*, Londra, Michael Joseph, 1967, pl. 191
Comarnescu, *Flacăra*, 1967, p. 13
Micheli, *Constantin Brancusi*, pl. VII, color
Geist, *Brancusi*, nr. cat. și pl. 196, pp. 127—128, 200—201
Hammacher, pl. 146

1931—36

24. X. (ilustr. 30) *Pasărea în văzduh*, marmoră albă, h 184 cm, circ. max. 44,5 cm, suportul h 30,5 cm, suportul făcut din bloc de marmoră separată
Soclul compus, h 136,5 cm
Secțiunea de sus, gresie, cilindrică, h 17 cm
Secțiunea de jos, gresie, „X" solid (două prisme trapezoidale alăturate), h 119 cm
The Australian National Gallery, Canberra

DOCUMENT

Notiță scrisă de mîna lui H. P. Roché, arătată cu amabilitate autoarei de d-na H. P. Roché:

Scanned with OKEN Scanner

„11—5—1936. Cele două păsări în văzduh mari din marmoră, albă şi neagră, au fost plătite de Bala* cu 6 000 lire (5 963) cele două să fie 3 000 lire fiecare".

COLECŢII

De la Brâncuşi la Ras Holkar, Maharadjahul din Indore, prin intermediul lui Henri-Pierre Roché, 1936, 2 400 lire (scrisoare, Maharani Usha Devi, fiica lui Y. R. Holkar, către autoare, 10 iulie 1962).

De la Maharadjahul din Indore, la Australian National Gallery, prin Richard Feigen Gallery, New York, 1974, cca 440 000 dolari

REFERINŢE

Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 185, pp. 113, 200—201

Anii 1940 (?)

25. X. (ilustr. 31.) *Pasăre în văzduh*, bronz polisat, h 183 cm, circ. max. 44 cm, brîul 8 cm; suportul h 30,5 cm, circ. de jos 25,5 cm

Soclul compus, h 43,5 cm

Secţiunea de sus, piatră, cilindrică, h 18 cm

Secţiunea de jos, piatră, cruciformă, 25,5×40,5×40,5 cm

Colecţia Museum of Modern Art, New York

COLECŢII

De la Brâncuşi la dl. John L. Senior, Jr., 1951 (mărturie orală a lui J. L. Senior, Jr., către autoare, 1964)

De la J. L. Senior la Sidney Janis Gallery, New York, 1955 (scrisoare, S. Janis către autoare, 19 oct. 1963).

De la Janis Gallery la William A. M. Burden, apr. 1956 (scrisoare, Olive Bragazzi, curator la colecţia Burden, către autoare, 29 ian. 1963).

Donată de dl. şi d-na W. A. M. Burden la Museum of Modern Art, New York, 1964 cu uzufructul menţinut.

EXPOZIŢII

New York, 1953

Janis, New York, 1958, nr. 10, ilustr.

Bruxelles, 1958, nr. 35, pl. 210

REFERINŢE

Langui, p. 269

Arts Magazine, XLI, ian. 1967, p. 8

Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 197, pp. 128, 200—201

1931—36

26 XI. (ilustr. 32) *Pasăre în văzduh*, marmoră neagră, h 195 cm, circ. max. 48 cm; suportul h 32 cm; suportul făcut din bloc separat de marmoră.

Suportul compus, h 136,5 cm

Secţiunea de sus, gresie cilindrică, h 17 cm

Secţiunea de jos, gresie, „X" solid (două prisme trapezoidale alăturate), h 119,5 cm

The Australian National Gallery, Canberra

* Porecla lui Y. R. Holkar

Scanned with OKEN Scanner

DOCUMENTE

Vezi la *Păsările* nr. 22 şi 24

COLECŢII

De la Brâncuşi la Yeshwant Rao Kolkar, Maharadjahul din Indore, prin intermediul lui H. P. Roché, 1936 pentru 3 600 lire (scrisoare, Maharani Usha Devi, fiica lui Y. R. Holkar, autoarei, 10 iulie 1962)

De la Maharadjahul din Indore la Australian National Gallery, prin Richard Feigen Gallery, New York, 1974, cca 440 000 dolari

REFERINŢE

Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, pl. 61 şi p. 200, nr. 7. *Ramuri*, IV, 15 martie 1967, Suplimentul Brâncuşi, p. 2

Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 186, pp. 113, 200—201

Anii 1940 (?)

27, XI. (ilustr. 33) *Pasăre în văzduh*, bronz polisat, h 193, 5 cm, circ. max. 48 cm, brîul 9,5 cm, suportul h 31,5 cm, circ. de jos, 29 cm

Soclul compus, h 167,5 cm

Secţiunea de sus, marmoră albă, cilindrică, 18,5 cm, diam. 18 cm

Secţiunea de mijloc, piatră, cruciformă, 32×51,5 cm

Secţiunea de jos, piatră, „X" solid (două prisme trapezoidale alăturate), 117×46×52,5 cm

Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi; Paris

REFERINŢE

Figaro Littéraire, 7 apr. 1962, p. 18

Geist, *Brancusi*, nr. cat. şi pl. 198, pp 128, 200—201

28. (ilustr. 37, stînga) *Pasăre în văzduh*, marmoră cenuşie, neterminată, h 185,5 cm

Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi, Paris

MULAJE DIN GIPS

1919 (?)

A—8 şi 9. (ilustr. 37, dreapta) *Pasăre de aur*, gips, h 96 cm, circ. max. 53,5 cm, circ. min. 10,5 cm

Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 74), Paris

1923 (?)

B—12. (ilustr. 34, stînga sus) *Pasăre în văzduh*, mulaj, gips, h 129,5 cm, circ. max. 47,5 cm, brîul 8 cm; suportul 18 cm, circ. de jos 36,5 cm; restaurat în 1968

Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 67), Paris

REFERINŢA

Brancusi, 1925 [pl. 11]

Scanned with OKEN Scanner

C—15 şi 16? *Pasăre în văzduh*, gips, h 137 cm, circ. max. 36,5 cm, brîul 9,5 cm, suportul h 23,5 cm, circ. de jos 22 cm; restaurat în 1968
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 70), Paris

D—17? *Pasăre în văzduh*, gips, h 183 cm, circ. max. 44,5 cm, brîul 10 cm; suportul 31,5 cm, urme ale turnării, spart la brîu; restaurat în 1968
Musée National d-Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 72), Paris

E—18. *Pasăre în văzduh*, gips, h 137 cm, circ. max. 39,5 cm, brîul 9,5 cm; suportul 24 cm, circ. de jos 23 cm; restaurat în 1968
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 73), Paris

F—19 (?). *Pasăre în văzduh*, gips, h 184,5 cm, circ. max. 44,5 cm, brîul 9,5 cm; suportul 30,5 cm, circ. de jos. 26 cm; restaurat în 1968
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 68), Paris

G—21. *Pasăre în văzduh*, gips, 188,5 cm, circ. max. 46,5 cm, brîul 11,5 cm; piciorul h 30,5 cm, circ. de jos 26 cm; restaurat în 1968
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 69), Paris

1—1—22/23. *Pasăre în văzduh*, gips, h 134,5 cm, circ. max. 35,5 cm, brîul 8 cm; suportul h 22,5 cm, circ. de jos 26 cm; urme de turnare; restaurat în 1968
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 76), Paris

I—24/25? (ilustr. 35) *Pasăre în văzduh*, gips, h 184 cm, circ. max. 45,5 cm, brîul 9,5 cm; suportul h 30 cm, circ. de jos 26,5 cm
Soclul compus, h 133 cm
Secţiunea de sus, gips, cilindrică, h 18,5 cm, diam. 18 cm
Secţiunea de mijloc, lemn, dreptunghiulară, 18×36×36,5 cm
Secţiunea de jos, lemn 96,5×32,5×33,5 cm
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 66), Paris

J—26/27? (ilustr. 36) *Pasăre în văzduh*, gips colorat cenuşiu, h 194 cm, circ. max. 49 cm, brîul 9,5 cm; suportul h 30 cm, circ. de jos 27 cm
Soclul compus, h 136,5 cm
Secţiunea de sus, gips, cilindrică, h 18 cm, diam. 17 cm
Secţiunea de mijloc, gips, cruciformă, 29×47,5×47,5 cm
Secţiunea de jos, gips, 89,5×56×54,5 cm
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 65), Paris

Scanned with OKEN Scanner

K. *Pasăre în văzduh*, gips, h 195,5 cm, circ. max. 47,5 cm, brîul 11 cm; suportul h 32 cm, circ. de jos 30 cm
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 71), Paris

L. *Pasăre în văzduh*, gips, partea de jos desprinsă (h 149 cm), circ. max. 47 cm; urme de turnare
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 77), Paris

M. *Pasăre în văzduh*, gips, partea de jos şi de sus desprinse (h 118 cm), circ. max. 47 cm; urme de turnare
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi (nr. 75), Paris

Pasăre în văzduh, gips, negative de mulaje din patru (?) părţi, h cca 185,5 cm
Musée National d'Art Moderne, Atelierul Brâncuşi, Paris

Scanned with OKEN Scanner

MODELUL BRÂNCUŞIAN ÎN SCULPTURA CONTEMPORANĂ

Scanned with OKEN Scanner

Într-un secol de conştiinţă acută a relativităţii gustului şi cînd schimbarea şi originalitatea se bucură de o înaltă apreciere, avangardismul artiştilor şi caracterul seminal sînt considerate printre primele condiţii ale măreţiei (dovadă recenta reevaluare a lui Marcel Duchamp în raport cu maeştri ca Picasso). Dacă se iau în considerare criteriile ultime, nu încape îndoială că Brâncuşi trebuie să fie pus în fruntea sculptorilor secolului al douăzecilea. Într-un fel comparabil cu Duchamp sau Edgar Varèse, el a creat un număr relativ restrîns de opere de o extremă originalitate, inspirînd cîteva generaţii de artişti ce i-au urmat.

Ca să începem cu cîteva exemple în ordine cronologică, încrederea lui Brâncuşi în tăietura directă şi în „fidelitatea faţă de material" a format concepţia unor sculptori ca Henry Moore şi Barbara Hepworth; iar formele sale netede, rotunjite, trebuie să fi modelat parţial viziunea lui Arp. Mai recent, *Coloana fără sfîrşit* şi multe dintre soclurile lui Brâncuşi au revelat afinităţi strînse cu lucrări ale sculptorilor minimali, înainte de toate cu Carl André şi Robert Morris. Chiar şi maestrul pop-artei, Claes Oldenburg, şi-a luat unele teme din opera lui Brâncuşi: *Muza adormită* a inspirat lucrări ca *Muza geometrică* şi *Studiul pentru monumentul colosal al primarului Daley; Torsul de tînăr* a îmbogăţit cu multiple asociaţii *Gura de incendiu;* iar *Pasărea văzduhului* a fost trans-

formată în recentele proiecte ale lui Oldenburg pentru marea *Banană cojită*, verticală, motorizată ca să-şi închidă şi să-şi deschidă coaja ca tentaculele unui gigantic octopus.

Dar în loc să citäm nume, ar fi de preferat să analizăm cîteva dintre aspectele sculpturilor lui Brâncuşi care par proaspete şi revelante pentru sculptura contemporană în general. Brâncuşi nu s-a considerat nicicînd un sculptor abstract — înţelegînd prin aceasta probabil că dincolo de fiecare dintre concepţiile sale era o experienţă de viaţă aparte. Cu toate acestea nu încape îndoială că lucrări ca *Fiul risipitor* (încă din 1915), *Coloana fără sfîrşit*, *Timiditate*, ca să citäm doar cîteva dintre multe altele — şi să nu mai amintim soclurile, l-ar aşeza drept primul dintre cei mai imaginativi sculptori abstracţi. Este adevărat că în general a sculptat soclurile ca suporturi pentru lucrări — şi erau deobicei abia finisate, din materiale modeste, adică lemn şi piatră (rareori marmoră sau metal, acestea rezervate secţiunilor de sus, care susţineau direct sculptura). Pe de altă parte îi repugna amplasarea pe socluri de muzeu standard, care păreau atît de artificiale şi de lipsite de imaginaţie, atît de străine de lucrare, schimbîndu-i caracterul, determinînd în mod arbitrar înălţimea în raport cu nivelul ochiului. El voia ca lucrările sale să arate ca şi cum ar fi crescut firesc din pămînt; şi în multe cazuri, în special la sculpturile mari în lemn, fie că elimina soclul (de ex. *Regele regilor*, *Coloana fără sfîrşit* etc.) fie că îl combina cu lucrarea[145]. De multe ori nu era nici el însuşi sigur dacă lucrarea era o sculptură sau un soclu şi o lăsa să funcţioneze fie ca una, fie ca amîndouă. *Cariatidele* erau prin natura lor figuri de susţinere; totuşi, pe cele două mai mari le-a vîndut ca lucrări independente[146]. Există fotografii care arată unul din *Căuce* plasat pe o *Coloană fără sfîrşit*. Iar *Adam*, ea însăşi o frumoasă sculptură, în cele din urmă a devenit soclu pentru *Eva*[147]. Poate că următoarele pasaje din-

Scanned with OKEN Scanner

tr-un schimb de scrisori între Quinn și Brâncuși aruncă mai multă lumină asupra întregii probleme:

„Într-o scrisoare pe care am primit-o recent de la Roché, mi-a spus că ați făcut cîteva splendide socluri și că unul dintre ele este tot atît de frumos și elaborat ca una din sculpturile dumneavoastră", îi scria Quinn lui Brâncuși la 10 martie 1922, cerînd și fotografii ale soclurilor, cu materiale, dimensiuni și prețuri. La 25 mai Brâncuși i-a trimis fotografiile a zece sculpturi, dintre care șase erau socluri. Iar la 28 iunie Quinn i-a răspuns: „Dintre cele șase socluri l-aș alege întîi pe cel cu numărul 8 (înălțimea 99, lățimea 49). Este un soclu foarte frumos. Mă face să mă gîndesc la sculptura indiană, deși nu este sub nici o privință derivat din ea"[148].

Sînt multe aspecte ale soclurilor lui Brâncuși care au interesat pe sculptorii contemporani. Suprafețele simple, nefinisate și formele spațiale ale unui număr dintre ele au atras artiștii tineri, precum Tom Doyle, ale cărui lucrări constau în marea lor majoritate în structuri din lemn extinzîndu-se în spațiu. Caracterul simplu, geometric al altor socluri a inspirat sculptorii minimali, cum am menționat mai sus. Lucrările multi-modulare ale lui Robert Morris derivă parțial din soclurile multipartite ale lui Brâncuși. Carl André a sculptat spre sfîrșitul anilor '50 și începutul anilor '60 numeroase lucrări bazate pe sisteme structurale geometrice seriale, foarte asemănătoare *Coloanei fără sfîrșit*, el mai este atras și de ambiguitatea soclurilor lui Brâncuși — de existența lor la jumătatea drumului dintre obiectele de artă si non-artă. Dar chiar si mai influentă a fost eliminarea totală a soclului de către Brâncuși, de vreme ce majoritatea sculpturilor contemporane stau direct pe podea.

Totuși, problema soclurilor este mai puțin importantă în legătură cu întrebarea dacă opera lui Brâncuși este sau nu este, în parte, abstractă. Multe dintre lucrările sale ar putea părea abstracte dacă nu ar avea titluri (de ex. *Păsăruica*, ultimul *Tors de fată* rotunjit etc.). Formele lor

Scanned with OKEN Scanner

au claritatea şi integritatea unei concepţii pur abstracte. Totuşi, îndată ce li se cunoaşte titlul, îţi dai seama că în ele a rămas închisă o realitate sau că au fost inspirate de lucrurile pe care le evocă. Pe de altă parte, cîtorva lucrări, în majoritate sculpturi în lemn, este evident că forma a fost sugerată de materialul existent şi că titlul a venit mai tîrziu. *Tors de tînăr*, *Vrăjitoarea*, *Broasca ţestoasă*, *Cocoşul*, probabil *Cariatidele* şi alte sculpturi în lemn de mari dimensiuni au fost concepute în această manieră. Este revelator ceea ce a scris Brâncuşi lui Walter Pach la 4 octombrie 1916:"... n-aş vrea să se creadă că aceste lucrări (*Cariatida* şi *Banca*) sînt imitaţii ale anticului, nici nu m-am gîndit la asta am vrut doar să valorific aceste lemne vechi care-mi plăceau mult"...[149]

Dar la Brâncuşi lucrurile nu sînt niciodată simple. Cîteva sculpturi complexe în lemn (de ex. *Fiul risipitor*) sînt sculptate şi construite arbitrar, fără vreo relaţie directă cu forma originală a materialului. *Fiul risipitor* s-ar părea să fie un exerciţiu într-o compoziţie asimetrică şi extravagantă de planuri şi volume. De-a lungul carierei sale Brâncuşi a încercat moduri variate, adesea contradictorii, de a crea forme. Aşa cum arăta Sidney Geist[150], capetele *Negresei*, portretul pierdut al d-nei *L. R.*, *Micuţa franţuzoaică*, un *Portret* în lemn din atelierul lui Brâncuşi (G. 92)[151] sînt lucrări care aparţin metodei aditive de modelare. Aceasta nu înseamnă pur şi simplu că sînt conglomerări de piese separate de lemn sau marmoră. Înseamnă în primul rînd că forma totală este modificată printr-o măiastră combinare de elemente eterogene.

În marea majoritate, metodele creatoare ale lui Brâncuşi pornesc din preocuparea lui pentru material şi tehnică. Multe forme sînt inseparabile de identitatea materialului (vezi uluitoarea folosire a marmorei cu vine cenuşii în *Peştele* mare şi al doilea *Miracol*, *Foca*). După cum bine se ştie, Brâncuşi a inventat şi în general a urmat motto-ul „fidelitate faţă de material", scump ce-

Scanned with OKEN Scanner

lor mai mulţi sculptori ai secolului nostru şi dus mai departe de sculptorii „proceduali" (process sculptors). Cu deosebirea că pentru această generaţie din urmă fidelitatea faţă de material devine şi fidelitate faţă de *procedeu*. Iar respectul pentru natura materialului, chiar începînd cu Pollock (cu picuratul şi împroşcatul vopselei) a dus pictorii şi sculptorii în acelaşi fel la o supunere faţă de gravitaţie, Carl André a compus în special prin stivuirea de moduli similari, ţinuţi laolaltă de propria greutate — foarte asemănător cu soclurile lui Brâncuşi. Piesele de plumb ale lui Richard Serra stau în picioare ca şi castelele din cărţile de joc, cu componentele sprijinindu-se una de alta. Obiectele cusute ale lui Oldenburg, făcute din vinilin pliabil sau din pînză, se îndoaie şi atîrnă mototolite în diferite configuraţii, schimbîndu-şi forma datorită gravitaţiei. Lucrările geometrice mai vechi ale lui Robert Morris erau în mare parte dreptunghiulare ca formă, potrivit necesităţii dictate de sistemul de construcţie stîlp-şi-grindă.[152] Şi ultimele lucrări din postav tăiat, ca toate celelalte sculpturi mai recente, îşi schimbă configuraţia după diferitele moduri de atîrnare. Adică forma este dictată şi obţinută în mare măsură de natura materialului sau de procesul de creaţie şi de inevitabila lor supunere faţă de gravitaţie.

Brâncuşi nu a fost întotdeauna chiar atît de fidel faţă de principiile sale; de fapt de multe ori le-a contrazis. Numeroase lucrări sfidează complet proprietăţile materialului. *Păsările văzduhului* sculptate sînt aşchii gigantice de marmoră, echilibrîndu-şi precar greutatea deasupra taliei subţiri. Evident, o astfel de formă şi poziţie erau fundamental improprii pentru marmoră; şi eşti tentat să crezi că provocarea pe care o prezentau ele constituia unul dintre motivele pentru care Brâncuşi era fascinant de *Păsări*. Pe lîngă aceasta, multe dintre lucrările sale neagă greutatea materialului atît prin formă cît şi prin amplasare (de ex. *Peştele*). Aşa cum spunea Brâncuşi, „... se zbate aprig să se înalţe spre

Scanned with OKEN Scanner

cer"[153] (sau pare să plutească). Totuşi, aici e şi o altă faţetă: soclurile compuse din diferite părţi aşezate unele peste altele sînt ţinute laolaltă prin greutatea lor, tributare legii gravitaţiei.

Nu există o modalitate de a-l defini pe Brâncuşi. Poţi pe drept cuvînt să te gîndeşti la el ca la un maestru esenţialmente geometric. *Căucul*, de exemplu, este o emisferă solidă cu un cilindru ataşat pe faţa-i plană — perfectă raţionalizare pentru o cupă cu (excepţia că nu e un container scobit!) *Coloana fără sfîrşit* este o concepţie geometrică măestrit de simplă a unor trunchiuri de piramidă dreptunghiulare puse cap la cap (totuşi geometria sa uscată devine organică şi piesele pulsează de viaţă printr-o simplă bombare a suprafeţelor plane). Pe de altă parte, multe opere ale lui Brâncuşi stau între geometrie şi biomorf. Rotunjimea lucrărilor mai tîrzii, a *Torsului de fată*, a *Păsăruicii* şi a *Miracolului* (*Foca*) e în contrast cu planul abrupt de sus, care uneşte formele şi le salvează de moliciune. Contururile schimbătoare, subtile şi curbele delicate ale *Peştelui* sînt sever controlate de muchia ascuţită care le înconjoară. Numai rareori, astfel ca în *Eileen* este Brâncuşi pe de-a-ntregul biomorf (chiar mai reţinut decît Arp).

Opera lu Brâncuşi ar putea fi considerată de asemenea ca fiind în general simetrică şi frontală. Totuşi el scapă şi de data aceasta categorisirii, cu o tentă de umor pe ici-colo sau cu mici asimetrii care practic trec neobservate, în timp ce dau viaţă formei. *Pasărea măiastră*, una dintre cele mai hieratice şi frontale imagini ale sale, la o cercetare atentă relevă un ochi drept mai mare decît cel stîng, deschiderea ciocului mai scobită în partea dreaptă, colţul stîng al ciocului pătrat mai proeminent decît cel drept. Partea de jos a *Portretului Doamnei Meyer* (lemn) este retezată pe partea dreaptă, în timp ce partea stîngă este curbată şi proeminentă. Cocul de pe creştetul *Negreselor* este uşor răsucit într-o parte — o mică ciudăţenie în plus la acea stranie şi nostimă lucrare.

Scanned with OKEN Scanner

Există mari contraste în arta lui Brâncuşi (în ciuda tonului lor estompat) şi aceasta este probabil dintre caracteristicile sale cea mai modernă. De fapt lucrările luate individual conţin în ele însele contradicţii. *Timiditatea* are două laturi paralele total plate, dar pe de altă parte este construită aproape în întregime din curbe semicilindrice (cu o mică adîncitură în partea de jos în faţă, pentru a atenua rigiditatea şi regularitatea formelor). *Planta exotică* are secţiunea de jos făcută din piatră, tăiată în muchii ascuţite pe toate patru laturile, dar secţiunea superioară, din lemn, este formată din trei globule suprapuse. *Broasca ţestoasă zburătoare* este reversibilă, ca o mulţime de alte lucrări orizontale şi capete înclinate ale lui Brâncuşi, este independentă de soclu, un obiect care poate fi ridicat, întors, plasat pe o pernă, ca oricare alt obiect personal intim. Desigur, în contrast cu alte bronzuri lustruite imaculat, există cîteva sculpturi de Brâncuşi care au fost făcute pentru a fi folosite şi atinse. În 1920, sculptorul i-a trimis cadou lui John Quinn mica *Mînă* de marmoră galbenă (G. 130) ca să o ţină pe biroul său şi unul din *Căucele* din lemn, ca să-l aibă în sufragerie. Cu cîţiva ani înainte, expusese într-un sac prima versiune a *Sculpturii pentru orbi*, un fel de oval neregulat a cărui suprafaţă subtil ondulată trebuie percepută doar prin pipăit, fără ajutorul imaginii vizuale. Astfel ajungem la cele trei inovaţii majore: recunoaşterea calităţilor tactile ale sculpturii; aserţiunea sculpturii ca obiect; eliberarea ei de soclul fix şi de uniformitatea instalării[154]. Atelierul lui Brâncuşi era în permanentă rearanjare în decursul anilor. Experimenta tot timpul, combinînd lucrări în grupuri sau schimbîndu-le soclurile, aşa cum se poate vedea în numeroase fotografii. Erau, desigur, cîteva reguli de bază care trebuiau observate în lumea sa formală şi mobilă: lucrările verticale înalte, ca *Păsărea văzduhului*, stăteau întotdeauna pe socluri înalte, de cele mai multe ori tripartite, în timp ce piesele orizontale, ca *Peştele* şi *Leda*, erau

Scanned with OKEN Scanner

deobicei plasate pe discuri circulare sau mese joase de „pietre de moară". În general se poate susţine însă că Brâncuşi se gîndea la atelierul său ca la o ambianţă, cu lucrările individuale funcţionînd ca parte a unui întreg schimbător.

În sfîrşit, un aspect modern foarte important al lui Brâncuşi este faptul că îşi făcea lucrările în serii sau familii. Pe lîngă folosirea frecventă şi evidentă a ovalului şi a motivului dinţilor-de-ferăstrău (trunchiuri de piramidă cap la cap şi bază la bază), există familii de lucrări distincte, ca lucrări tîrzii: *Tors de fată*, *Păsăruicile* şi *Foca* sau ca *Şeful*, *Nancy Cunard* şi *Portretul doamnei Meyer*, ultimele alcătuite toate din forme verticale cu partea din spate dreaptă dar în faţă divizate în două sau trei secţiuni rotunjite[155]. Putem urmări de-a lungul operei lui Brâncuşi, din anii de început, reapariţia motivelor favorite: braţul amputat, în *Bust de copil* (G. 22 şi 45). *Portretul lui N. Dărăscu*, *Studiu de* copil (G. 27), *Supliciul*, *Rugăciunea* şi *Fîntîna* lui Narcis; curbura exagerată a gîtului, în *Pieile roşii* (G. 28), *Supliciul*, *Femeie privind în oglindă*, *Narcis* (şi *Fîntîna*), *Prometeu*, *D-ra Pogany*, *Principesa X* şi *Formă* din gips (G. 179); şi capul adormit, în *Adolescent* (G. 28 a), *Repaosul* (G. 29), *Somnul* (G. 46), *Copii adormiţi* (G. 47—49), *Muza adormită* şi *Portretul lui Georges;* planul oval puternic decupat, simbol al gurii deschise, în *Noii născuţi*, *Studiu pentru o figură* (G. 85), *Păsăruicile*, *Păsările văzduhului* şi *Focile*[156]; canelurile sculptate paralel, în lucrările din lemn ca *Adam*, *Cariatidele*, *Micuţa franţuzoaică*, *Plantă exotică* şi *Socrate*. Acest aspect al operei lui Brâncuşi sau mai degrabă existenţa obiectelor primare generînd familii (şi relaţia lor cu clasele formale ale lui Kubler) a fost discutată de Robert Morris în teza sa stimulatoare *Clase de forme în opera lui Constantin Brâncuşi*[157].

Pe lîngă familiile sale de opere şi motivele formale recurente, Brâncuşi a pus un mare accent şi asupra lucrului în serie. Acest fenomen fun-

Scanned with OKEN Scanner

damental modern a avut un rol important încă de pe vremea impresionismului (de ex. catedralele, clăile de fîn, nuferii lui Monet etc.). Totuşi pentru Brâncuşi o serie nu este numai un număr de variaţii pe aceeaşi temă. Este mai presus de toate perfecţionarea unei idei formale printr-o experimentare subtilă, în mod distinct, unidirecţională. Arareori face vreun pas înapoi; aproape întotdeauna merge înainte, în general spre purificarea formei şi eliminarea detaliilor neesenţiale. Seriile sale de busturi ale *D-rei Pogany* şi în special seriile de *Păsări* — trecînd de la *Măiestrele* rotunde şi statice, prin *Păsările de aur* în formă de urnă, la *Păsările văzduhului* avîntate (în peste douăzeci de trepte distincte) — sînt cele mai reprezentative exemple ale lucrărilor în serie ale lui Brâncuşi.

Se cere menţionat un ultim aspect, cel al „serialului". Brâncuşi nu este numai primul sculptor abstract ci şi primul care a introdus în sculptură o compoziţie serială — şi din această cauză şi noţiunea de infinitate care stă la baza întregii arte seriale recente (de la *Conservele de supă Campbell* pînă la pînzele — grilaje ale lui Agnes Martin). *Coloana fără sfîrşit*, probabil una dintre cele mai măreţe sculpturi ale acestui secol, îşi merită pe drept cuvînt titlul. Modulii ei pot fi repetaţi teoretic mereu, sub pămînt sau deasupra spre cer, fără să schimbe esenţa lucrării. Aşa cum comenta poetic Brâncuşi în 1933, acestea sînt „... coloane care, mărite, vor susţine bolta cerească"[158].

Scanned with OKEN Scanner

ANEXĂ

DOCUMENTE INEDITE

Aceasta este lista scrisă de mîna lui Brâncuși, probabil la cererea Maharadjahului din Indore, cînd au fost cumpărate *Păsările* nr. 20, 24 și 26, în 1936 (prin bunăvoința familiei A. Istrati, Paris).

Măiastra

[marmoră albă, Muzeul de artă modernă, New York]

Steichen

Poiré [sic] [acum la P. Guggenheim, Veneția] } bronze

Meier [sic] [acum la K. Graham, Washington] }

Brancusi [acum Des Moines]

marmoră Arensberg [acum la Muzeul de artă din Philadelphia]

[marmoră cenușie, Muzeul național de artă modernă, Paris]

Pasărea de aur

Chicago

New York [acum la Minneapolis Institute of Arts] bronze

marmora Dreer [sic] [acum la Yale University Art Gallery]

[marmoră cenușie, Gunzburg, Paris]

Scanned with OKEN Scanner

Pasărea în spaţiu

I Levy marbre blanc U* [acum la W. Schoenborn, New York]
II marbre coloré Mrs. Here [sic] U [Muzeul de artă modernă Philadelphia]
III bronze Arensberg U [Muzeul de artă din Philadelphia]
IV Steichen
Rochild [sic] } 2 [bronz]
V marbre blanc Meyer 1 U
VI moderne muse [sic] 1 U [Muzeul de artă modernă, New York, bronz]
VII H. Rubinstein 1 [bronz] [Schreiber]
VIII Olcar 1 [bronz] [?]
IX Ramesey [sic] 1 marbre (marbre gris [Kunsthaus, Zürich] et bronze [P. Guggenheim])**
X Olcar blanc
XI Olcar noir } et un bronze de chaque [W. Burden — Muzeul de artă modernă, New York şi Muzeul naţional de artă modernă, Paris]

Scrisoare de mînă dictată de Brâncuşi lui H. P. Roché ca răspuns lui Yeshwant Rao Holkar, Maharadjahul din Indore (prin bunăvoinţa d-nei H. P. Roché, Paris)***

Printemps 1936 Lettre a Bala****

Je vais vous donner des photos de mes oiseaux, avec des dates, depuis le premier.

La hauter de l'oiseau ne veut rien dire en soi. [C'est comme la longueur d'un morceau de musique.]***** Ce sont les proportions intimes de l'objet qui font tout.

---

* Acest semn ca un U mare ar putea fi iniţiala cuvîntului franţuzesc „un" şi s-ar putea să fi fost adăugat mai tîrziu, cînd Brâncuşi a verificat numărul bronzurilor sau al marmorelor din fiecare stadiu [cf. nr. V şi VI unde a fost adăugat după cifra „1".]

** Această paranteză şi remarcă privind bronzurile versiunilor X şi XI au fost probabil adăugate mai tîrziu de Brâncuşi, pentru că bronzurile Guggenheim, Burden şi de la Paris nu fuseseră încă turnate în 1936 (dacă această listă a fost întocmită pentru Maharadjah, aşa cum ne face să credem scrisoarea pe care o publicăm).

*** Tradusă aproape toată în engleză în *Brancusi* de Geist, p. 115.

**** Diminutiv al numelui Maharadjahului.

***** Tăiat.

Scanned with OKEN Scanner

Les prix on varié selon les epoques et les nécessites. Les acheteurs ont une pudeur à eux et ne veulent pas qu'on dise les prix qu'ils ont payes.

J'ai vendu certains oiseaux plus de 100.000 frs, d'autres moins.

Pour les derniers oiseaux les différences entre eux n'apparaissent guere sur les photos. Chacun este pourtant fait d'une inspiration neuve, independante de celle du precedent. Je pourrai montrer a votre ami, sur quelgues moulages de plâtre leurs differences subtiles.

Mes oiseaux sont une serie d'objets differents sur une recherche centrale qui reste la même.

L'ideal de la realisation de cet objet devait être un agrandissement pour remplir la voûte du ciel.

Mes deux derniers oiseaux, le noir et le blanc, sont ceux ou je me suis approché le plus de la mesure juste — et je me suis approché de cette mesure au fur et a mesure que j'ai pu me debarasser de moi-même. . .*

---

* 1936 Primăvara — Scrisoare către Bala

Vă voi da fotografii ale păsărilor mele, cu datele, începînd cu prima.

Înălţimea păsării în sine nu spune nimic. [Este la fel ca lungimea unei piese muzicale.] Proporţiile intime ale obiectului fac totul.

Preţurile au variat după epoci şi necesităţi. Cumpărătorii au o pudoare a lor şi nu vor ca să se spună preţul pe care l-au plătit.

Am vîndut anumite păsări cu mai mult de 100 000 franci, pe altele cu mai puţin.

La ultimele păsări diferenţele dintre ele nu apar de loc în fotografii. Dar fiecare este rodul unei noi inspiraţii, independentă de precedenta. I-aş putea arăta prietenului dumneavoastră pe nişte tipare de gips deosebirile subtile dintre ele.

Păsările mele sînt o serie de obiecte diferite, născute dintr-o căutare unică, rămasă mereu aceeaşi.

Idealul realizării acestei lucrări ar trebui să fie o mărire pentru a umple bolta cerească.

În ultimele două păsări, albă şi neagră, m-am apropiat cel mai mult de măsura adevărată — şi m-am apropiat de ea cu cît reuşeam să mă lepăd de mine însumi. . .

Scanned with OKEN Scanner

LISTA CRONOLOGICĂ A EXPOZIȚIILOR ȘI VÎNZĂRILOR

După datele referitoare la fiecare expoziţie se dau în paranteză informaţii sumare privind numărul, titlul, materialul lucrărilor şi colecţia. Numele colecţiilor mai des menţionate apar prescurtate (vezi abrevierile mai jos). Totuşi nu se menţionează colecţia pentru lucrări într-o singură versiune despre care se cunoaşte unde se află, fiindcă sînt uşor identificabile. Cînd a fost cazul (de ex. expoziţii timpurii sau desene, care încă nu au fost studiate şi catalogate) informaţiile suplimentare pertinente date în catalog au fost trecute aici.

Observaţiile autoarei, în paranteză, însoţesc de cele mai multe ori datele pentru o cît mai exactă identificare a lucrărilor. Observaţiile legate de identificarea subiectului (de ex., „G", numere, referitoare la catalogul din Geist, *Brancusi*, urmează după titlu. Comentariile privind identificarea anumitor versiuni sau mulaje urmează după material. Este, desigur, imposibilă identificarea versiunii la lucrări cu multiple versiuni cînd în catalog se menţionează numai titlul.

ABREVIERI

Albright	Albright-Knox Art Gallery, Buffalo
Ault	Collection Lee A. Ault, New York
Buc.	Muzeul de artă al R. S. R., Bucureşti

Scanned with OKEN Scanner

Chic.	Art Institute, Chicago
Chic. A. C.	Arts Club, Chicago
Clev.	Cleveland Museum of Art, Cleveland
Cra.	Muzeul de artă, Craiova
Gug.	Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Hirshhorn	Joseph Hirshhorn Collection
Met.	Metropolitan Museum of Art, New York
Minn.	Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis
MOMA	Museum of Modern Art, New York
Paris	Musée National d'Art Moderne, Paris
Phil.	Philadelphia Museum of Art, Philadelphia
Roché	Collection Henri-Pierre Roché, Paris
Storck	Colecţia Cecilia Cuţescu-Storck, Bucureşti

EXPOZIŢII PERSONALE

Photo—Secession Gallery 291, New York, 12 martie — 1 aprilie 1914 [1: *Muza adormită*, marmoră (Hirshhorn?); 2: *Domnişoara Pogany*, marmoră (1912, Phil.); 3: *Danaida*, marmoră (pierdută?); 4: *Muza adormită*, bronz (Met?); 5: *Danaida*, bronz (Meyer); 6: *Pasărea Măiastră*, alamă (Meyer); 7: *Fiul risipitor (Primul pas)*, lemn (distrus); 8: *Naiada* (?), marmoră.]

Wildenstein Gallery, New York, febr. — 3 martie 1926 [Pasăre în văzduh, marmoră galbenă (nr. 13);
Pasăre în văzduh, bronz (nr. 14); *Peştele* (Phil. ?);
Vrăjitoarea; Negresa albă, marmoră (Phil.);
Tors de băiat (?) *Tors de tînără femeie* (?);
Păsăruica (?); *Noul născut* (?); şi desene (?).
Vezi Dudley, 1927. Dar şi cf. Foster, 1926, care consideră că în această expoziţie se aflau alte sculpturi, inclusiv *Pasărea de aur* (nr. 8).]

Brummer Gallery, New York, 17 nov. — 15 dec. 1926; Arts Club Chicago, 4—18 ian. 1927 [37 sculpturi, 5 socluri, 1 pictură, 27 studii; 32 ilustr.]

Brummer Gallery, New York, 17 nov. 1933—13 ian. 1934 [57 sculpturi, 1 frescă]

Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 26 oct. 1955—8 ian. 1956; Philadelphia Museum of Art, 27 ian. — 26 febr. 1956 [59 sculpturi, 10 desene şi guaşe.]

Scanned with OKEN Scanner

Muzeul de artă, Bucureşti, 1956 [1: *Portretul lui Dărăscu*, bronz; 2: *Cap de copil* (G. 32), bronz, Buc.; 3: *Somnul*, marmoră; 4: *Cap de copil* (G. 23), gips, Buc.; 5: *Cap de copil* (G. 22), bronz, G. Oprescu, Bucureşti; 6: *Domnişoara Pogany*, bronz, Storck; 7: *Sărutul*, gips, Storck; 8: *Sărutul*, piatră, Cra.; 9: *Coapsă (Tors)*, marmoră, Cra.; 10: *Cap de fată (Orgoliu)*, bronz, Cra.; 11: *Ecorşeu*, gips; 12: *Rugăciunea*, bronz, Buc.; 13: *Fragment de Coloană* (?), V. Roşianu, Bucureşti; 14: *Album de crochiuri*, 1902, Ion Croitoru, Bucureşti.]

Staempfli Gallery, New York, 29 nov. — 30 dec. 1960 [13 sculpturi, 13 guaşe şi desene.]

Solomon R. Guggenheim Museum, New York; Philadelphia Museum of Art; Chicago Art Institute; 1969—70 [84 sculpturi şi 23 desene]; Muzeul de artă al R.S.R., Bucureşti; şi Gemeente museum, Haga [o versiune mai mică a expoziţiei, 38 sculpturi]. Organizată de S. Geist.

EXPOZIŢII DE GRUP

Expoziţia de la Palatul Ateneului Român, Bucureşti, 1903 *[Ecorşeul.]*

Expoziţia generală română, Pavilion dr. Gerota, Bucureşti, 1906 *[Ecorşeul.]*

Al 16-lea Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, Paris, 15 apr. — 30 iun. 1906 [1715: *Portretul lui M. G.* (Patronul unui restaurant), bust din gips.]

Salon d'automne, Paris, 6 oct. — 15 nov. 1906 [218: *Portretul lui M. S. Lupescu*, bust din gips vopsit; 219: *Copil* (G. 22), bust din gips; 220: *Orgoliu*, bust din gips, schiţă.]

A şasea expoziţie a Tinerimii artistice, Bucureşti, 15 martie — 1 mai 1907 [178: *Fiul cîmpurilor* (?), gips; 179: *Bust de băiat*, (G. 22), gips.]

Al 17-lea salon de la Société Nationale des Beaux Arts, Paris 14 apr. — 30 iun. 1907 [1816: *Bust* [?], gips; 1817: *Bust* (?), bronz; 1818: *Supliciul*, gips; 1819: *Eboşă (Bust de băiat* G. 32), gips.]

Salon d'automne, Paris, 1—22 oct. 1907 [187: *Studiu* (?), bust de gips.]

A şaptea expoziţie a Tinerimii artistice, Bucureşti, 9 martie — 1 mai 1908 [160: *Supliciul*, bronz (?); 161: *Eboşă* (G. 32), ilustr.]

Al 18-lea Salon de la Société Nationale des Beaux Arts, Paris, 15 apr. — 30 iun. 1908 [1864: *Bust* (Dărăscu), bronz.]

A opta expoziţie a Tinerimii artistice, Bucureşti, 15 martie — 15 aprilie 1909 [175: *Bust* (Dărăscu), gips, ilustr.; 176: *Cap de copil* (G. 44), marmoră, ilustr.; 177: *Studiu* (?), gips.]

Salonul oficial, Bucureşti, 1909 [233: *Bust* (Dărăscu), gips; 234: *Cap de copil* (?) marmoră.]

Scanned with OKEN Scanner

Salon d'automne, Paris, 1 oct. — 8 nov. 1909 [201: Cap de copil (?), bronz.]

Al 26-lea Salon des Indépendants, Paris, 18 martie — 1 mai 1910 [717: *Rugăciunea, fragment dintr-un monument funerar;* 718: *Piatră cioplită* (?).]

A noua expoziție a Tinerimii artistice, București, 11 apr. 1910 [245: *Cumințenia pământului*, piatră, ilustr.]

Salonul de toamnă al Tinerimii artistice, București, 10 nov. 1910 [20: *Fragment de capitel*, piatră.]

Al 28-lea Salon des Indépendants, Paris, 20 martie — 16 mai, 1912 [494: *Muza adormită*, marmoră (?); 495: *Prometeu*, marmoră; 496: *Sărutul*, piatră (?).]

Salonul oficial, București, 1912 [295: *Supliciul;* 296: *Cap de copil* (?); 297: Studiu (?).]

International Exhibition of Modern Art, Sixty-ninth Regiment Armory, New York, 17 febr. — 15 martie 1913; Art Institute Chicago, 26 martie — 16 apr. 1913; Copley and Allston Hall, Boston, 28 apr. — 19 mai 1913 [616: *Sărutul*, 1908, gips (d-na J. D. Rockefeller, N. Y); 617: *Muza adormită*, 1910, gips (colecția Reader's Digest); 618: *Muza*, gips (Gug.); 619: *Domnișoara Pogany*, 1913, gips (Paris?); 620: (numai la New York); *Tors*, marmoră (K. Petterman, Stuttgart).]

Al 29-lea Salon des Indépendants, Paris, 19 martie — 18 mai 1913 [429, 430, 431: Sculpturi (?).]

A 13-a expoziție a Tinerimii artistice, București, 31 martie 1913 [283: *Pasărea Măiastră* (Des Moines?).]

Salon of the Allied Artists Association, Londra, 1913 [1167: *Muza adormită*, bronz (Chic.).]

Post-Impressionist and Futurist Exhibition, Doré Galleries, Londra, 1913 [2. Sculptură în piatră (?).]

A 45-a expoziție de artă modernă, Praga, febr. 1914 [120: *Naiadă (Domnișoara Pogany!)*, gips; 121: *Cap* (?), gips; 122: *Muza adormită*, gips (?); 123: *Cap* (?), bronz; 124: *Sărutul*, gips (?).]

A 14-a expoziție a Tinerimii artistice, București, 30 martie 1914 [41: *Muza adormită*, Cap, bronz aurit (?); 42: *Danae* (?), bust bronz aurit; 43: *Danaida*, cap, piatră, (pierdută?); 44: *Sculptură din piatră* (?) fragment, V. N. Popp, București; 45: *Rugăciunea*, bronz (Buc.?); 46: *Bustul lui Petre Stănescu*, bronz.]

First Annual Exhibition, Society of Independent Artists, Grand Central Palace, New York, 10 apr. — 6 mai, 1917 [167: *Portretul prințesei Bonaparte* (Prințesa X), bronz; *hors catalogue; Noul născut*, marmoră (?); (vezi *Sun*, 8 apr. 1917, secț. V, p. 12, ilustr.).]

Al 31-lea Salon des Indépendants, Paris, 28 ian. — 29 febr. 1920, [554: *Sculptură (Prințesa X*, retrasă; înlocuită cu *Pasărea de aur* de la Yale?).]

A treia expoziție de la Arta Română, București, 21 martie 1920 [148: *Cap* (?), piatră; 149: *Cap* (?) bronz.]

Société Anonyme, New York, 30 apr. — 15 iun, 1920,, [o lucrare de Brâncuși?)]

Scanned with OKEN Scanner

Société Anonyme, New York, 2 aug. — 11 sept. 1920 [o lucrare de Brâncuşi?)]

Contemporary French Art, Sculptor's Gallery, New York, 24 martie—16 apr. 1922 [15 lucrări de Brâncuşi din colecţia lui John Quinn?]

Spring Salon, American Art Association, New York, 21 mai—9 iun. 1923 [109: *Măiastra*, (Steichen).]

Prima expoziţie internaţională a Contimporanului, Bucureşti, 30 nov. — 30 dec. 1924 [104: *Sărutul* (?); *Pasărea Măiastră*, (Des Moines?); 106: *Domnişoara Pogany* (Storck?); 107: *Cap* (?), Storck.]

Memorial Exhibition of Representative Works Selected from the John Quinn Collection, Art Center, New York, 7 — 30 ian. 1926 [85: *Pasăre* (?); 87: *Domnişoara Pogany* (Phil. 1912 marmoră? marmora Ault? sau bronzul Albright?); 88: *Mamă cu copil* (?).]

Exhibition of Tri-National Art — French, British, American, Wildenstein Gallery, New York, 1926 [145: *Tors* (?); 146: *Pasăre* (nr. 13); 147: *Figură* (?); 148: *Figură* (?).]

Al 37-lea Salon des Indépendants, Paris, 20 martie — 2 mai 1926, [450: *Muza adormită, Sculptură pentru orbi* (?), alabastru.]

Salon d'art contemporain, Antwerp, 15 mai — 20 iunie 1926 [*Noul născut*, bronz (?); *Muza adormită*, bronz (?); *Peştele; Tors de băiat; Vrăjitoarea*, lemn; *Cocoşul*, lemn.]

Salon des Tuileries, Paris, 1926 [251: *Coloana fără sfîrşit*, lemn (?); 252: *Păsăruica*, marmoră colorată (R. S. Ingersoll, Penllyn, Pa.).]

International Exhibition of Modern Art, iniţiată de Société Anonyme, Brooklyn Museum, New York, 19 nov. 1926 — 1 ian. 1927 [164: *Leda* (Chic.).]

Salon des Tuileries, Paris, 1927, [302: *Pasăre*, bronz (?); 303: *Leda*, bronz.]

Expoziţia de artă românească — Congresul Presei Latine, Bucureşti, 30 sept. — 10 oct. 1927 [276: *Cap* (?); 277: *Pasăre măiastră*, bronz (Des Moines?), ilustr.; 278: *Capitel* (?)]

Arta franceză contemporană, Muzeul de stat al noii arte occidentale, Moscova, vara lui 1928 [3: *Pasăre în văzduh*, bronz polisat, h. 137 cm, semnat „C. Brancusi" (Rothschild sau MOMA? despre nici una nu se ştie să fi fost semnată); 4: *Leda*, bronz; 5: *Vrăjitoarea*, lemn; 6: *Sărutul*, piatră, h 57 cm (Phil.?); 7: *Desen*, semnat, cărbune, 64×48 cm; *Desen*, semnat, creion, 73×32 cm.]

Salon des Tuileries, Paris, 1928 [390: *Pasăre în văzduh*, bronz polisat (?).]

A 25-a expoziţie aniversară a Tinerimii artistice, Bucureşti, 26 oct. 1928 [195: *Măiastra*, bronz (Des Moines); 196: *Domnişoara Pogany*, bronz, Storck; 197: *Cap de expresie* (?), bronz, Storck (mai tîrziu restituit lui Brâncuşi); 198: *Iubire* (Sărutul), gips, Storck.]

Scanned with OKEN Scanner

A opta expoziție a Societății Arta Română, București, 1928, [1: *Coapsă (Tors)* (Cra.); 2: *Cap de copil* (?); 3: *Copil* (?).]

Salon des Tuileries, Paris, 1929 [187: *Sculptură* (?).]

Salonul de desen și gravură „Negru și alb", București 1929, [41: *Desen* (?); 42: *Desen* (?).]

Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik, Kunsthaus, Zürich, 6 oct. — 3 noiembrie 1929 [10: *Tors de băiat*, bronz (?); 11: *Coloana fără sfîrșit*, fragment, lemn (?); 12: *Căuc*, lemn (?).]

Expoziția de artă românească modernă, Haga, 3—25 mai 1930; Amsterdam, iunie — iulie 1930 [206: *Bust de copil* (G. 45), piatră; 208: *Măiastra*, bronz (Des Moines), ilustr.]; Bruxelles, 20 iulie — 10 august 1930 [aceleași lucrări, cu numerele 212 și respectiv 214.]

Al 11-lea Salon des Tuileries, Paris, 1933 [345: *D-na Eugene Meyer, Jr.*]

A Selection of Works by Twentieth Century Artists, Renaissance Society, University of Chicago, 20 iunie — 20 aug. 1934 [3: *Zbor de pasăre (Pasărea de aur)*, alamă (Chic. A.C.), ilustr.; 4: *Muza adormită*, bronz (Chic.); 5: *Muza adormită*, alabastru, colecția Alice Roullier (d-na H. Gates Lloyd, Philadelphia).]

Modern Works of Art: 5th Anniversary Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 20 nov. 1934 — 20 ian. 1935 [159: *Pasăre în văzduh*, bronz, (MOMA); 160: *Domnișoara Pogany*, marmoră (Ault).]

Art of Today, Albright Art Gallery, Buffalo, 3—31 ian 1936 [125: *Tors*, alamă, Brummer Gallery (Clev); 126: *Domnișoara Pogany*, alamă (Albright); 127: *Pasăre în văzduh, alamă*, (MOMA).]

Cubism and Abstract Art, Museum of Modern Art, New York, 2 martie—19 apr. 1936; Cleveland Museum of Art, 8 ian.—7 febr. 1937 [16: *Muza adormită*, bronz, Chic; 17: *Noul născut*, bronz (MOMA), ilustr; 19: *Leda*, marmoră, ilustr.; 20: *Tors de băiat*, bronz (Clev.); 21: *Șeful*, lemn; 21 A: *Pasăre în văzduh*, bronz, MOMA.]

International Surrealist Exhibition, New Burlington Galleries, Londra, 11 iunie—4 iulie 1936 [34: *Himera*, lemn; 36: *Peștele*, bronz, H. S. Ede, Cambridge, Anglia (Boston Museum of Fine Arts).]

Origines et développment de l'art international indépendant, Musée du Jeu de Pomme Paris, 30 iulie — 31 oct. 1937.

Beginnings and Landmarks: „291", 1905—1917, American Place, New York, 27 oct.—27 dec. 1937 [24: *Cap* (?), desen, cca 1919.]

Sculpture of our Time, Cleveland Museum of Art, 4 nov.—5 dec. 1937 [*Tors de băiat*, bronz, (Clev.).]

Expoziția internațională, Pavilionul românesc, Paris, 1937 *[Păsăruică.]*

Expoziția de artă abstractă, Muzeul Stedelijk, Amsterdam, 2—24 apr. 1938 [8: *Peștele;* 9: *Leda;* 10: *Mlle N. C.* (Nancy Cunard); 11: *Noul născut.*]

Scanned with OKEN Scanner

Contemporary Sculpture, Guggenheim Jeune Gallery, Londra, 1938 [7: *Sculptură pentru orbi*, marmoră (?), ilustr.; 8: *Pinguini, marmoră (Doi* sau *Trei?*); 9: *Himera*, lemn.]

Art in Our Time: Tenth Anniversary Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 1939 [315: *Pasăre în văzduh*, bronz MOMA, ilustr.; 316: *Miracol*, marmoră (Gug.) ilustr.]

Modern Masters from European and American Collectors, Museum of Modern Art, New York, 1940 [24: *Pasăre în văzduh*, bronz, MOMA, ilustr.]

Museum of Living Art, A. E. Gallatin Collection, Univ. of New York, 1940 [*Tors de fată*, onix (Phil.); *Domnişoara Pogany*, desen]

Landmarks, Pierre Matisse Gallery, New York, 1940—41 [*Pasăre în văzduh*, marmoră (Schoenborn).]

From Rodin to Brancusi, Buchholz Gallery, New York, 11 febr.—18 martie, 1941 [*Şeful*, lemn.]

The Gallatin Collection, Miror of Our Time, Philadelphia Museum of Art, mai 1943 [*Tors de fată*, onix.]

Săptămîna Olteană, Craiova, 24 oct. —10. nov. 1943 [14: *Sărutul*, piatră, V. N. Popp, Bucureşti (Cra.); 15: *Cap de copil* (G. 32), bronz, (Cra.); 16: *Cap de fată (Orgoliu)* (Cra.)]

Licitaţia Maurice J. Speiser, Parke-Bernet Galleries, New York, 26—27 ian. 1944 [106: *Danaida*, bronz, (d-na G. H. Warren, N. Y.]

Licitaţia Mrs. Alexander Lieberman, Parke-Bernet Galleries, New York, 10 febr. 1944 [103: *Domnişoara Pogany*, bronz (Norton Gall. W. Palm Beach, Fla.).]

Pictures for Peace: a Retrospective Exhibition Organized from the Armory Show of 1913, Cincinnati Art Museum, 18 martie — 16 apr. 1944 [3: *Muza adormită*, bronz (Chic.).]

Art in Progress: 15th Anniversary Exhibition, Museum of Modern Art, New York, 1944 [*Noul născut*, bronz, MOMA, ilustr.; *Negresa blondă*, bronz, Philip Goodwin, New York, (MOMA), ilustr.; *hors catalogue: Pasăre în văzduh*, bronz, (MOMA).]

History of an American: „291" and After; Selections from the Stieglitz Collection, Philadelphia Museum of Art, 1944 [109: *Somnul (Muza adormită)*, bronz (Mat.); 110: *Tors*, cretă albastră.]

Origins of Modern Sculpture, Detroit Institute of Arts, 22 ian.—3 martie 1946; City Art Museum, St. Louis, 30 martie — 1 mai 1946 [*Peştele*, piatră, E. L. Stendhal, Los Angeles (Phil.?); *Noul născut*, bronz, Whitney Museum (sic.), N. Y. (MOMA); *Sărutul*, gips, W. Pach, New York (d-na J. D. Rockefeller, N. Y.?); *Pasăre în zbor (Pasărea de aur)*, bronz, Chic. A. C.]

Exhibition of Contemporary Sculpture; Objects, Constructions, Yale Univ. Art Gallery, New Haven, Conn., 4 apr. — 6 mai 1946 [6: *Măiastra*, marmoră (MOMA); 7: *Copil (Micuţa franţuzoaică)*, lemn, K. Dreier, N. Y.

Scanned with OKEN Scanner

(Gug.); 8: *Leda*, marmoră, 9: *Pasăre odihnindu-se*, K. Dreier (Yale).]

Four Modern Sculptors, Cincinnati Art Museum, 1 oct. — 15 nov. 1946 [1: *Cap de copil* (Supliciul), bronz (?), ilustr.; 2: *Domnişoara Pogany*, bronz, Albright; 3: *Pasăre*, bronz, Chic. A. C.; 4: *Noul născut* (*Prometeu*), bronz, Whitney Museum (sic.), N. Y. (?), ilustr.; 5: *Peştele*, E. L. Stendhal, Los Angeles (Phil. ?).]

Owned in New Jersey, Newark Museum, 24 oct. — 1 dec. 1946 [65 a *Pasărea de aur* (Minn.).]

Alfred Stieglitz: His collection, Museum of Modern Art, New York, 10 iunie — 31 aug. 1947 [1: *Somnul (Muza adormită)*, bronz (Met.).]

Sculptura franceză de la Rodin pînă în zilele noastre, Zenghaus, Berlin, iulie 1947: Brno, Cehoslovacia, dec. 1947 [4: *Domnişoara Pogany*, 1920, bronz, 66×21×25 cm. (?) 5: *Figură* (?), 1944, lemn 125×50×60 cm.]

1910—1912: the Climatic Years in Cubism, Seligmann Gallery, New York, 16 oct. — 6 nov. 1947, [18: *Muza adormită*, gips, d-na J. C. Guggenheimer, N. Y. (Colecţia Reader's Digest).]

13 beeldhouwers uit Parijs, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1948 [10: *Miracol*, 1924 (sic), gips (Paris), ilustr.]

Biennale di Venezia; La collezione Peggy Guggenheim, Veneţia, 19 aug. — 4 sept. 1948 [12: *Măiastra*, bronz; 13: *Pasăre în văzduh*, bronz.]

Timeless Aspects of Modern Art, Museum of Modern Art, New York, 16 nov. 1948—23 ian. 1950 [*Pasăre în văzduh*, MOMA.]

40.000 Years of Modern Art; A Comparison of Primitive and Modern Institute of Contemporary Arts, Academy Hall, Londra, 20 dec. 1948—29 ian. 1949 [173: *Domnişoara Pogany* (*Danaida*, bronz, H. 27 cm, A Zwemmer (?).]

Sculpture Since Rodin, Yale Univ. Art Gallery, New Haven, Conn., 14 ian. — 13 febr. 1949 [3: *Pasăre odihnindu-se*, Yale.]

La collezione P. Guggenheim, Palazzo Strozzi, Florenţa, 19 febr. — 10 martie 1949 [13: *Măiastra*, ilustr.; 14: *Pasăre în văzduh.]*

La collezione P. Guggenheim, Palazzo Reale, Milano, iunie 1949 [14: *Măiastra*, ilustr.; 15: *Pasăre în văzduh.]*

Mostra di scultura contemporanea, Grădinile de la Palazzo Venier dei Leoni, Veneţia, sept. 1949 [3: *Pasăre în văzduh*, P. Guggenheim, ilustr.]

20th Century Art from the Louise and Walter Arensberg Collection, Art Institute, Chicago, 20 oct. — 18 dec. 1949 [5—23,15 sculpturi şi 2 desene; 11 ilustr.].

Masterpieces of Sculpture, Minneapolis Institute of Arts, nov. 1949 [45: *Domnişoara Pogany*, bronz Albright,.]

To Honor Henry McBride, Knoedler Galleries, New York, 29 nov. — 17 dec. 1949 [23: *Domnişoara Pogany*, (Danaida), alamă, d-na G. H. Waren, N. Y.]

Scanned with OKEN Scanner

Licitația W. P. Chrysler, Parke-Bernet Galleries, New York, 16 febr. 1950, [37: *Domnișoara Pogany*, bronz, ex. — R. W. Chandler, ex — C. Randolph (W. Benenson, N. Y.]

A Century of Sculpture, 1850—1950, Rhode Island School of Design, Providence, 20 martie — 14 mai, 1950 [*Tors de băiat*, bronz, Clev.]

The Heritage of Auguste Rodin, Buchholz Gallery, New York, 6 dec. 1950—6 ian. 1951 [21: *Pasăre în zbor*, marmoră (Rockefeller); 22: *Domnișoara Pogany*, bronz (W. Benenson, N. Y.), ilustr.]

Moderne Kunst aus der Sammlung Peggy Guggenheim, Kunsthaus Zürich, apr. — mai 1951 [15: *Măiastra;* 16: *Pasăre în văzduh*, ilustr.]

Chiox de la collection P. Guggenheim: surréalisme et abstraction, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles; Stedelijk Museum, Amsterdam; 1951 [16: *Măiastra*, ilustr.; 17: *Pasăre în văzduh.]*

De Stijl, Stedelijk Museum, Amsterdam, 6 iulie — 25 sept. 1951 [*Măiastra, P. Guggenheim, ilustr.*]

From Brancusi to Duchamp, Sidney Janis Gallery, New York, 17 sept. — 27 oct. 1951 [*Adam și Eva*, lemn.]

L'oeuvre du XXe siècle, Musée National d'Art Moderne, Paris, mai—iunie 1952 [117: *Adam și Eva*, lemn.]

Twentieth Century Masterpieces, Tate Gallery, Londra, 15 iulie — 17 august 1952 [98: *Adam și Eva*, lemn.]

Sculpture of the Twentieth Century, Philadelphia Museum of Art, 11 oct. — 7 dec. 1952; Art Institute, Chicago, 22 ian. — 8 martie 1953; Museum of Modern Art, New York, 29 apr. — 7 sept. 1953 [8—17: 10 sculpturi de Brâncuși; 1 ilustr.]

In memory of Katherine S. Dreier (1877—1952, Her Own Collection of Modern Art, Yale University Art Gallery, New Haven, Conn., 15 dec. 1952—13 febr. 1953 [5: *Măiastra*, marmoră (MOMA); alte lucrări?]

French Masters, Sidney Janis Gallery, New York, 19 ian. — 14 febr. 1953, [*Pasăre în văzduh*, bronz (Burden — MOMA).]

Le cubisme (1907—14), Musée National d'Art Moderne, Paris, 30 ian.—9 apr. 1953 [110: *Cap de copil, (Primul strigăt,)* bronz, Roché; 158: *Doi pinguini*, marmoră.]

La collezione Peggy Guggenheim, Il Cenacolo, Florența, 1953 (?) [15: *Măiastra*, ilustr.; 16: *Pasăre în văzduh*, ilustr.]

Sept pionniers de la sculpture moderne, Hôtel de Ville Yverdon, Elveția 18 iul. — 28 sept. 1954 [15 sculpturi, 12 desene; 2 ilustr.]; *Begründer der modernen Plastik*, aceeași expoziție îmbogățită, Kunsthaus, Zürich, 27 nov. — 31 dec. 1954.

The Levin Collection, Cranbrook Academy of Art, Bloomfield Hills Mich, 12 ian. — 6 martie 1955 [2: *Cap de femeie* (G. 156), marmoră, ilustr.]

Closing Exhibition, Curt Valentin Gallery, New York, 8 iunie 1955 [9: *Figură așezată*, piatră de var (Chic.).]

Scanned with OKEN Scanner

20 th Century Painting and Sculpture from the Winston Collection, Michigan University Museum of Art, Ann Arbor, 30 oct. — 27 nov. 1955 [9: *Negresa blondă,* bronz.]

Exposition internationale de sculpture contemporaine, Musée Rodin, Paris, 1956 [44: *Pasăre,* bronz, (Schreiber).]

Art abstrait: Les premières generations, 1910—39, Musée d'Art et d'Industrie, St-Etienne, Franța, 1957 [29: *Cap de copil (Primul strigăt),* bronz polisat (Roché), ilustr.]

Paintings and Sculptures from the Minneapolis Institute of Arts; a Loan Exhibition, Knoedler Galleries, New York, 14 ian. — 2 febr. 1957; The Society of the Four Arts, Palm Beach, Fla., 15 febr. — 10 martie, 1957 [*Pasăre galbenă,* bronz, cca 1912 (sic).]

Four Masters Exhibition: Rodin, Brancusi Gauguin, Colder, World House Galleries, New York, 28 martie — 20 aprilie 1957, [33—51: guașe și desene.]

Brancusi to Giacometti, Sidney Janis Gallery, New York, 22 apr.—11 mai 1957 [*Tors de băiat,* bronz (Hirshhorn).]

Paris, 1909—1929, Musée Galliera, Paris, iunie-august 1957 [41: *Cap de femeie (Danaidă),* bronz, J. Doucet, Paris (Tate); 42: *Pasăre,* bronz, H. Rubinstein (Schreiber).]

Hommage de la Sculpture à Brancusi, Galerie de Beaune, Paris, 1957 [*Hors cataloque: Primul strigăt,* bronz *(Bechtler); Primul strigăt,* bronz (Roché sau Gamborg?).]

A II-a Trienală, Milano, 27 iulie — 4 nov. 1957 [Secțiunea românească: *Sărutul,* piatră, Cra.; *Domnișoara Pogany,* bronz. Storck, ilustr.; *Cumințenia pămîntului,* piatră, ilustr; Expoziția de sculptură internațională: *Domnișoara Pogany, (Danaidă),* bronz, Kunstmuseum, Winterthur.]

Collecting Modern Art: Painting, Sculpture and Drawings from the Collection of Mr. and Mrs. Harry Lewis Winston, Institute of Arts, Detroit, 27 sept. — 3 nov. 1957 [22: *Negresa blondă* bronz, ilustr.]

European Masters of Our Time, Museum of Fine Arts, Boston, 10 oct. — 17 nov. 1957 [16: *Domnișoara Pogany,* bronz (Albright); 17: *Pasăre în văzduh,* bronz (Phil.); 18: *Peștele,* bronz (Boston?).]

World House Annual, 1957—58, World House Galleries, New York, 10 dec. 1957—25 ian. 1958 [*Cap de femeie,* guașă pe pînză, ilustr.]

The 1913 Armory Show in Retrospect, Amherst College, Amherst, Mass., 17 febr. — 17 martie, 1958 [4: O muză (Gug.).]

Licitație, Sotheby, Londra, 26 martie, 1958 [*Nud de femie,* cretă albastră și galbenă.]

50 ans d'art moderne, Palais International des Beaux — Arts, Bruxelles, 17 apr. — 21 iulie 1958 [33: *Tors de băiat,* bronz (Hirshhorn), ilustr.; 34: *Foca,* marmoră verde (Paris), ilustr.; 35: *Pasăre în văzduh,* bronz (Burden — MOMA), ilustr.]

The Trojan Horse Exhibit of Art of the Machine, Contemporary Arts Museum, Houston, Texas, 25 sept. — 20 oct. 1958 [*Tors de băiat,* bronz, Clev., ilustr.]

Scanned with OKEN Scanner

10 Years of Janis, Sidney Janis Gallery, New York, 29 sept. — 1 nov. 1958 [6: *Măiastra*, bronz (Des Moines), ilustr.; 7: *Peştele*, bronz, Ault (E. J. Power, Londra), ilustr.; 8: *Păsăruica*, bronz (Burden — MOMA, ilustr.; 9: *Tors de băiat*, bronz (Hirshhorn), ilustr.; 10: *Pasăre în văzduh*, bronz (Burden-MOMA), ilustr.]

Minnesota Collects Modern Sculpture, Minneapolis Institute of Arts, Primăvara, 1959 [*Măiastra*, bronz (Des Moines); *Pasăre galbenă*, bronz, Minn.]

The Dial and the Dial Collection, Worcester Art Museum, Mass., 29 apr. — 8 sept. 1959 [6: *Domnişoara Pogany*, bronz, Norton Gall., W. Palm Beach, Fla.]

Brancusi Gouaches and Drawings — Baizerman Sculpture, Colgate University Art Gallery, Hamilton, N. Y., 20 apr. — 20 mai 1958, sau 59? [1: *Portret de fată* (?); 2: *Doamnă cu mîinile ridicate;* 3: *Copil plîngînd;* 4: *Doamnă în roz;* 5: *Studiu de mîini;* 6: *Doamnă*, studiu (?), pastel; 7: *Doamnă cu bluză roşie;* 8: *Studiu de figură* (?), desen în tuş; 9: *Desenul unei mîini;* 10: *Studiu de fată* (?) cărbune; 11: *Femeie cu păr negru.*]

Colgate Foreign Policy Exhibition, Colgate University Art Gallery, Hamilton, N. Y., 30 iunie — 7 iulie 1958 sau 59? [17: *Doamnă cu bluză roşie*, guaşă]

Drawings, Watercolors, Collages by 20th Century Masters, World House Galleries. New York, 8 dec. 1959—9 ian. 1960 [9 & 10: Desene (?).]

Expoziţie de artă românească, Bratislava, Praga, Berlinul răsăritean, 1960, [*Rugăciunea*, bronz, Buc.]

Cent sculpteurs de Daumier à nous jours, Musée d'Art et d'Industrie, St-Etienne, Franţa, 1960 [39: *Pasăre*, pastel, ilustr. 40: *Cap de femeie* (?), desen.]

Art, from Ingres to Pollock, Berkeley Art Galleries, University of California, Berkely, 6 martie — 3 apr. 1960 [*Negresa blondă*, bronz (San Francisco Museum of Art).]

The Colin Collection, Knoedler Galleries, New York, 12 apr. — 14 mai, 1960 [119: *Orgoliu*, bronz, ilustr.]

Art and Anatomy, Nelson Gallery of Art, Kansas City, Mo., 8 mai — 6 iunie 1960 [115: *Tors de băiat*, bronz, Clev., ilustr.]

A XXX-a Bienală, Veneţia, 18 iunie — 30 sept. 1960 [*Cuminţenia*, piatră,; *Portretul lui George*, marmoră; *Cariatidă*, lemn, Staempfli Gall., N. Y.; *Prinţesa X*, marmoră, ilustr.; *Spiritul lui Buda*, lemn, ilustr; *Tors de fată*, onix (Roché); *Domnişoara Pogany*, bronz, Albright; *Adam şi Eva*, lemn, ilustr.; *Tors de băiat*, bronz (Hirshhorn), ilustr.]

Licitaţie, Sotheby, Londra, 6 iulie 1960 [*Femeie în rochie roşie*, guaşă pe hîrtie pusă pe pînză, 61×48,5 cm, ex. -W. Munsterberger, N. Y.]

Paths of Abstract Art, Cleveland Museum of Art, 5 oct. — 13 nov. 1960 [2: *Tors de băiat*, bronz, Clev.]

Modern Masters in West Coast Collections, San Francisco Museum of Art, 18 oct. — 27 nov. 1960 [*Negresa blondă*, bronz (San Francisco Museum of Art.).]

Scanned with OKEN Scanner

Licitația Gladys L. Robinson, Parke-Bernet Galleries, New York, 26 oct. 1960 [43: *Doi pinguini*, marmoră.]

Les sources du XX-e siècle; les arts en Europe de 1884 à 1914, Musée National d'Art Moderne, Paris, 4 nov. 1960 — 23 ian. 1961 [56: *Muza adormită*, bronz (?).]

Klee, Kandinsky, Brancusi, Galerie Europe, Paris, febr.—martie 1961 [1: *Cap de copil (Prometeu)*, bronz (Hirshhorn), ilustr.; 2: *Negresa blondă*, bronz (Duisburg Museum), ilustr.]

Exposition internationale de sculpture, Musée Rodin, Paris, mai — sept. 1961 [224: *Rugăciunea*, bronz. Buc. ilustr.]

Licitație, Martin, Versailles, 7 iunie 1961 [*Cariatidă feminină*, semnată, cretă albastră și sepia, 46×33 cm.]

Licitația 100, Kornfeld și Klipstein Berna, 8 iunie 1961, [9: *Cap de fată*, tuș peste guașă de lemn, 44×32 cm, ex. — J. B. Neumann, N. Y. și Worlot House Gall., N. Y., ilustr.]

L'art roumain du XIX-e siècle à nos jours, Musée National d'Art Moderne, Paris, 25 oct. — 4 dec. 1961 [140: *Domnișoara Pogany*, bronz (Storck?); 141: *Somnul*, marmoră; 142: *Masa tăcerii* și *Scaune* (copii); 143: *Sărutul*, piatră, Cra.; 144: *Cumințenia pământului*, piatră; 145: *Rugăciunea*, bronz, Buc.,; 146: *Dărăscu*, bronz; 147: *Cap de băiat* (G. 32), bronz, Buc.]

A Selection of Paintings and Sculpture from the Gallery Collection, Sidney Janis Gallery, New York, 30 oct. — 2 dec. 1961 [5: *Începutul lumii*, marmoră, ilustr.; 6: *Pește*, bronz, ilustr.]

Minotaure, Galerie de l'Oeil, Paris, mai — iunie 1962 [5: *Noul născut*, bronz (?); 6: *Pasăre în văzduh*, bronz (Rothschild)]

Licitația 37, I. Stuttgarter Kunstkabinet, Stuttgart, R. N. Ketterer, 3 mai 1962 [39: *Femeie în rochie roșie*, guașă, ilustr. (aceeași de la licitația din 6 iulie 1960).]

Licitație, Finarte-Ketterer, Milano, 21 nov. 1962 [*Portret de femeie*, semnat, hîrtie pe pînză, 64×49 cm., ex. — W. Münsterberger, N. Y., *Cap de tînără femeie*, semnat, creion și acuarelă, pe lemn, 55×42 cm; *Figură, Tors*, semnat, peniță și cerneală brun-roșcată, 42×26 cm, ex. J. Streep. N. Y.]

Licitație M. și P. Rheims, Paris 29 nov. 1962 [*Trei mîini*, semnat, desen, 41×54 cm; *Braț și mînă*, semnat, tuș, 27×41 cm.; *Interior de atelier*, semnat, pastel, 33×37 cm, ex. J. Streep. New York.]

Licitație, Parke-Bernet Galleries, New York, 5 dec. 1962 [172 a: *Cap de băiat*, (G. 22), bronz ex.—M. Pogany, Camberwell, Australia, ilustr.]

Licitație, Sothely, Londra, 5 dec. 1962 [*Figură* (?), guașă pe lemn așezată pe pînză, 57,6×44 cm., ex.—J. Streep, New York.]

Modern Sculpture from the Joseph Hirshhorn Collection, S. R. Guggenheim Museum, New York, 1962 [39: *Muza adormită*, marmoră, ilustr.; 40: *Prometeu*, bronz, ilustr.;

41: *Tors de băiat*, bronz, ilustr.]

20th Century Masters' Drawings. R. S. Guggenheim Museum, New York, 6 nov. 1962—5 ian. 1963 [13. *Domnişoara Pogany*; 14: *Nud*.]

Armory Show: 50th Anniversary, Munson-Williams-Proctor Institute, Utica, N. Y., 17 febr.—31 martie 1963; 69th Regiment Armory, New York, 6—28 apr. 1963 [616: *Sărutul*, piatră (Phil). 617: *Muza adormită*, marmoră (Hirshhorn); 618: *Muză*, gips.]

Licitaţie, M. şi P. Rheims, Paris, 24 martie 1963 [*Portret de tînără femeie*, desen (acelaşi ca la Ketterer, 21 nov. 1962); *Tors* peniţă (acelaşi ca la Ketterer, 12 nov. 1962; *Siluetă*, guaşă pe lemn 53×31 cm, ex.—J. Streep, N. Y. *Portret de femeie*, semnat, guaşă pe lemn, 65×49 cm, ex. — W. Münsterberger, N. Y.]

Symbol und Mythos in der zeitgenössischen Kunst, Akademie der Künste, Berlin, 21 apr.—19 mai 1963 [76: *Muza adormită*, bronz (Paris).]

Licitaţia 110, Kornfeld şi Klipstein, Berna, 9 mai 1963 [72: *Autoportret la nicovală*, semnat, datat, Paris 1915, acuarelă şi creion pe lemn, 27×20 cm, ilustr.; 73: *Nud de fată în picioare*, semnat, creion şi cretă galbenă, 42×23 cm; 74: *Vaca şi aeroplanul*, semnat, peniţă şi cerneală, 24,6×33 cm, ilustr.]

Rumänische Malerei und Plastik, Künstlerhaus, Viena, 28 mai—30 iunie 1963 [124: *Dărăscu*, bronz; 125: *Cap de copil* (G. 32?), Buc., 126: *Rugăciunea*, bronz, Buc., 127: *Domnişoara Pogany*, bronz, O Moşescu, Bucureşti, (Măciuca, Bucureşti); 128: *Sărutul*, piatră, Cra.]

Licitaţie, M. şi P. Rheims, Paris, 14 iunie 1963 [*Cap de fată*, semnat, cărbune, 42×27 cm]

Philadelphia Collects 20th Century Philadelphia Museum of Art, 3 oct.—17 nov. 1963 [*Nud*, acuarelă, R. S. Ingersoll, Penllyn, Pa.; *Copil dormind* (G. 47), bronz, M. C. Eisenberg, Philadelphia; o altă versiune a precedentului, D. Bortin, Philadelphia.]

Ausstellung 1864—1964, Kornfeld şi Klipstein, Berna, 1964 [49: *Autoportret la nicovală*, acuarelă, ex.—K. Dudley, Paris, ilustr. (aceeaşi de la Kornfeld, 9 mai 1963, 72).]

Documenta III, Kassel, vara 1964 [*Cap de copil* (G. 32), bronz, Buc., ilustr.; *Muza adormită*, bronz, Paris, ilustr.; *Cocoşul*, bronz, ilustr.; *Muza adormită* (sic) (Tors), marmoră (K. Petermann, Stuttgart), ilustr.; *Somnul*, marmoră, ilustr.; *Rugăciunea*, bronz, Buc., ilustr.]

Treasures of 20th Century from Maremont Collection, Washington Gallery of Modern Art, 1 apr.—3 mai 1964 [146: *Negresa blondă*, bronz, ilustr.]

Meisterwerke der Plastik, Museum des 20. Jahrhunderts, Viena 3 iulie—30 aug. 1964 [4: *Cap de copil (Primul strigăt)*, bronz, Roché, ilustr.]

1914, Baltimore Museum of Art, 6 oct.—15 nov. 1964 [21: *Pasăre galbenă*, bronz, Minn., ilustr.]

Art Since 1889, Univ. of New Mexico Art Gallery, Albu-

Scanned with OKEN Scanner

querque, 20 oct.—15 nov. 1964 [13: *Domnişoara Pogany*, bronz, Albright, ilustr.]

Licitaţie, Sotheby, Londra, 24 nov. 1964 [75: *Studiu pentru Noul născut*, guaşă, ilustr.]

The Peggy Guggenheim Collection, Tate Gallery, Londra, 31 dec. 1964—7 martie 1965 [43: *Măiastra*, ilustr.; 44: *Pasăre în văzduh*, ilustr.]

Licitaţie, Sotheby, Londra, 23 iunie 1965 [35: *Studiu pentru Domnişoara Pogany*, semnat, pastel albastru şi roşu, 48×31 cm, ilustr.; 117: *Cariatidă*, lemn, Staempfli Gall., N. Y.]

Twentieth Century Sculpture; Selected from California Collectors, University of California, Irvine, 2—24 oct. 1965 [*Muza adormită*, bronz (F. Weisman, Beverly Hills), ilustr.]

The Heroic Years: Paris 1908—14, Houston Museum of Fine Arts, Houston Texas, 21 oct.—8 dec. 1965 [*Sărutul*, piatră, Phil.; *Primul strigăt*, bronz, Roché.]

Traum, Zeichen, Raum, Wallraf—Richartz Museum Köln, 23 oct.—12 dec. 1965 [21: *Negresa blondă*, bronz, Duisburg Museum, ilustr.]

Seven Decades — 1895—1965; Crosscurrents in Modern Art, Knoedler Galleries, New York, 26 apr.—21 mai 1966 [97: *Măiastra*, bronz, Steichen, ilustr.]

The Collection of Helena Rubinstein; Modern Paintings and Sculpture, Part I, Parke-Bernet Galleries, New York, 20 apr. 1966 [13: *Pasăre în văzduh*, bronz (Schreiber), ilustr.; 14: *Negresă albă*, marmoră (Chic.), ilustr.]

The Helena Rubinstein Collection, Modern Drawings and Prints, Parke-Bernet Galleries, New York, 28 apr. 1966 [757: *Capul Domnişoarei Pogany*, semnat şi datat 1912, pastel albastru şi negru, 46×30 cm, ilustr.]

Fifty Years of Modern Art, 1916—1966, Cleveland Museum of Art, 15 iunie — 31 iulie 1966 [5: *Tors*, bronz, Clev.; 8: *Himera*, lemn; 34: *Pasăre în văzduh*, bronz, Phil., ilustr.; 35: *Peştele*, bronz, S. Janis Gall., N. Y., illustr.]

Rumanian Art of the 20th Century, Brancusi and His Countrymen, Royal College of Art, Londra, 26 oct.—26 nov. 1966 [4: *Orgoliu*, bronz, Cra., 5: *Rugăciunea*, bronz, Buc., ilustr.; 6: *Somnul*, marmoră, ilustr.; 7: *Sărutul*, piatră, Cra., ilustr.; 8: *Tors*, marmoră, Cra.; 9: *Cumînţenia pămîntului*, piatră, ilustr.; 10: *Muza adormită*, bronz, Paris, 11: *Danaidă*, bronz, Tate Gallery, Londra.]

Peggy Guggenheims samling från Venedig, Moderna Museet, Stockholm, 26 nov. 1966—8 ian. 1967 [41: *Măiastra*, ilustr.; 42: *Pasăre în văzduh*, ilustr.]

Licitaţia 2539, Parke-Bernet Galleries, New York, 5 apr. 1967, [71: *Sărutul*, gips, G. Farquhar, Boulder, Colo., ilustr.]

Chefs-d'oeuvre des collections suisses, Musée de l'Orangerie, Paris, vara, 1967 [*Primul strigăt*, bronz, W. A. Bechtler, Zürich.]

Sculpture, Staempfli Gallery, New York, 7 martie—1 apr. 1967, [*Cariatida*, lemn, Staempfli.]

Scanned with OKEN Scanner

Contrasts, Hanover Gallery, Londra, 26 iulie—26 august 1967, [10: *Portret de femeie*, ulei pe pînză, 62×41 cm, ilustr.]

Expo 1967, Montreal [Expoziția internațională de sculptură contemporană, Grădina sculpturilor: *Cocoșul*, bronz, Paris; Pavilionul francez: *Muza adormită*, bronz, Paris; *Omul-Creatorul: Sărutul*, piatră, Phil.]

Space and Dream, Knoedler Galleries, New York, 5—29 dec. 1967, [*Pasăre în văzduh*, bronz, Phil., ilustr.: *Pasăre în văzduh*, bronz, Steichen, ilustr.]

Licitație, James Goodman Galleries, Buffalo, primăvara, *1968*, *[32: Studiu pentru Noul născut*, guașă (cea de la Sotheby, 24 nov. 1964).]

20th Century Paintings and sculpture, Grosvenor Gallery, Londra, 2—27 iulie, 1968 [12: *Copil adormit* (G. 47), bronz, semnat și datat 1908 (ex — colecție particulară, Anglia), ilustr.]

Selections from the Peggy Guggenheim Collection, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 16 ian.—23 martie 1969.

Scanned with OKEN Scanner

CRONOLOGIE BIOGRAFICĂ

1876 21 febr.:[159] Constantin Brâncuşi, fiu al lui Nicolae[160] şi al Mariei, se naşte la Hobiţa, cătun al comunei Peştişani, judeţul Gorj. Cinci fraţi: Ion, Vasile, Gheorghe, Grigore şi Dumitru (acesta din urmă mai mic decît Constantin) şi o soră Frăsîna.

Cca 1883—86: Şcoala elementară la Peştişani şi Brădiceni.

1887: Fuge de acasă şi în cele din urmă se stabileşte la Craiova.[161]

1889: Găseşte de lucru la brutăria lui I. Zamfirescu, str. Madona Dudu, nr. 19.

1895: Intră la Şcoala de arte şi meserii din Craiova, secţia sculptură. Primeşte de la epitropia Madona Dudu o mică bursă care i-a fost acordată în continuare şi cît timp a studiat la Bucureşti).

1898: Intră la Şcoala naţională de arte frumoase din Bucureşti (atelierul lui Wladimir Hegel), unde se remarcă şi primeşte diploma pentru studii teoretice şi practice în sept. 1902. Adresa de la Bucureşti: str. Izvor, nr. 18.

1902: Vara (?): Face o călătorie la Viena, unde lucrează într-o fabrică.[162]

1902—03: Serviciul militar. Încercare nereuşită de a obţine o bursă de la epitropia Madona Dudu din Craiova, pentru a pleca în Italia să-şi continuie studiile în 1903—04.

1903: Vara: pleacă la Paris, prin Viena, München, Basel, mare parte a drumului pe jos şi lucrînd *en route*.

1904: Mijlocul lui iulie: ajunge la Paris şi cîtva timp spală vase într-un restaurant de lîngă Place Clichy, iar mai tîrziu e paraclisier şi cantor la biserica românească din Paris, rue Jean de Beauvais. Prima adresă: 10, Place de la Bourse (clădire veche distrusă).

1905: 23 iunie: se înscrie la École des Beaux-Arts, clasa sculptorului Antonin Mercié, pînă la începutul lui 1907.[163] Situaţia financiară i s-a îmbunătăţit datorită unei burse de stat din România, 1905—07, comple-

tată de protecţia generoasă a înstăritului tînăr craiovean Victor N. Popp, care admira sculptura lui Brâncuşi. Noua adresă: 16, Place Dauphine[164] (clădirea mai există încă).

1906: Expune pentru prima oară la Paris (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts). Influenţat de Rodin, cu care, totuşi, a refuzat să lucreze.

1907: Primeşte comanda primei lucrări importante, monumentul funerar pentru P. Stănescu *(Rugăciunea)*. Călătoreşte probabil în România. Noua adresă: 54, rue Montparnasse[165] (clădirea şi atelierul lui Brâncuşi mai există încă).

1908: Suferă mult timp de o boală gravă.[166]

1909: Influenţat de sculptura primitivă.[167] Trece la tăietura directă. Se împrieteneşte cu Amadeo Modigliani şi Rousseau Vameşul.

1910: *Sărutul* este aşezat în Cimitirul Montparnasse, Paris. *Muza adormită.*

1911: Primul bronz polisat: *Măiastra* Steichen. *Prometeu*

1912: *Domnişoara Pogany* (prima versiune, marmoră).

1913: Expune pentru prima oară în Statele Unite (Armory Show). Începe să sculpteze în lemn *(Primul pas)*.

1914: Prima expoziţie personală, Galeria lui Alfred Stieglitz, New York. 26 mai—17 iunie, călătoreşte în România. John Quinn începe să colecţioneze lucrări ale lui Brâncuşi. Începutul prieteniei cu Henri Pierre Roché şi Erik Satie.

1915: *Fiul risipitor, Noul născut* (marmoră mică).

1916: Găsit inapt pentru serviciul militar. *Prinţesa X* (marmoră). *Vrăjitoarea. Tors de băiat* (prima lucrare în lemn). Noua adresă: 8, Impasse Ronsin.[168]

1918: *Coloana fără sfîrşit.* Locuieşte singur la ţară, în casa unui prieten, cade şi îşi rupe un picior.

1919: Îi moare mama.

1920: *Leda* (marmoră). Începutul prieteniei cu Marcel Duchamp.

1921: 25 mai—21 iunie, călătoreşte în România, trecînd prin Italia. Excursie în Corsica împreună cu Raymond Radiguet. Ezra Pound publică primul articol serios despre Brâncuşi *(Little Review)*.

1922: *Peştele* (marmoră mică). 11 sept.—7 oct. călătorie în România împreună cu Eileen Lâne.[169]

1923: *Socrate:* Irina Codreanu devine eleva lui (pînă prin 1927).

1924: *Cocoşul* (lemn). *Negresa* (cea dintîi marmoră). La moartea lui John Quinn se aflau în colecţia sa douăzeci şi patru lucrări importante ale lui Brâncuşi.

1925: *Păsăruica* (marmoră mică). 30 sept.—10 oct., călătorie la Londra.

1926: Prima expoziţie personală de mare anvergură la Brummer Gallery, New York, 13 ian.—31 martie şi 23 sept.—3 dec. Primele călătorii în Statele Unite. Începutul faimosului proces contra vămii S.U.A., din pricina *Păsării în văzduh*, Steichen.

1927: Isamu Noguchi devine ajutorul lui (pînă în 1928). Se mută la 11, Impasse Rousin[170] (ultimul atelier, distrus după moartea sa).
1930: 26 sept.—12 oct., călătorie în România.
1933: A doua expoziţie personală la Brummer Gallery, New York.
1935: Mai: călătorie în România în vederea înălţării la Tîrgu Jiu a unui „monument pentru morţii din primul război mondial" *(Coloana fără sfîrşit)*, comandat de Liga naţională a femeilor române din Gorj.[171]
1936: *Miracolul* (sau Foca)
1937: La începutul lui iunie: pleacă în România. 25 iulie: la Tîrgu Jiu se întîlneşte cu Georgescu Gorjan, inginerul lucrărilor pentru *Coloana fără sfîrşit*. La 2 sept. se întoarce la Paris, iar la începutul lui noiembrie este din nou în România pentru instalarea definitivă a lucrării. De aici pleacă la Bombay, îmbarcat pe „Conte di Savoia", să construiască un templu personal pentru Maharadjahul din Indore.
1938: Proiectul nu se realizează din pricina unei boli grave a Maharadjahului şi Brâncuşi se întoarce în Europa în ianuarie, după o scurtă oprire în Egipt. Toamna: participă la inaugurarea *Coloanei* la Tîrgu Jiu.
1939: Mai-iunie: ultima călătorie în Statele Unite.
1941 (?) *Broasca ţestoasă* (lemn distrus).
1943 (?) *Broasca ţestoasă zburătoare.*
1945: George Teodorescu devine asistentul lui (pînă în 1946).
1947: Pictorii români Alexandru Istrati şi Natalia Dumitrescu devin vecinii şi prietenii săi. Prima monografie importantă despre Brâncuşi, scrisă de V. G. Paleolog.
1949: Termină versiunea mărită a *Cocoşului* în gips.
1954: Colecţia W. şi L. Arensberg, în care se aflau şaptesprezece sculpturi de Brâncuşi, a fost donată Muzeului de artă din Philadelphia.
1955: O amplă retrospectivă Brâncuşi la Muzeul Guggenheim, New York.
1956: Îşi rupe un picior: internat la spitalul Foch, Suresnes. Devine cetăţean francez.
1957: 16 martie. moare în atelierul său din Paris şi este înmormîntat în cimitirul Montparnasse. Lucrurile aflate în atelierul său au fost lăsate prin testament Muzeului naţional de artă modernă din Paris, unde în 1962 s-a deschis pentru public atelierul reconstruit acolo.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Autoarea a consultat toate lucrările menţionate în bibliografie şi s-a străduit să adune toate referinţele importante. Au fost totuşi omise numeroase articole, în marea lor majoritate din reviste şi ziare româneşti, care nu pot fi consultate în bibliotecile mari din Statele Unite şi Europa. Cele mai multe sînt menţionate în bibliografia lui Deac la *Constantin Brâncuşi.*

ADLOW, D. „Brancusi", *Drawing and Design* (Londra), II (febr., 1927), pp. 37—41.

— „Brancusi and Modern Sculpture", *Christian Science Monitor,* XLVII (29 oct. 1955), p. 4.

— [Despre monografia Brâncuşi de Jianu], *Christian Science Monitor,* LV (14 oct. 1963), p. 8.

ADRIAN, P. G. „Constantin Brancusi." *Goya,* nr. 16, (ian. 1957), pp. 235—240.

ALDEN, R. „Paris Accepts Brancusi Gift. Sculptor's Last Wish Fulfilled," *New York Times,* CXI (17 apr. 1962), p. 70.

ALEXANDRESCU, I. „Mărturiile unui cioplitor," *Ramuri* (Craiova, 23 martie 1965), p. 12.

ALVARD, J. „L'atelier de Brancusi," *Art d'aujourd'hui,* II, nr. 3, (ian. 1951), p. 5—8.

AMARIU, C. „Hommage à Brancusi," *La nation roumaine* (Paris), XV (apr.—iunie 1962), pp. 2,5.

ANGHEL, P. „Brâncuşi la el acasă," *Scînteia* (21 oct. 1967), pp. 5—6.

ANONYMOUS, „A Just Decision" [Despre procesul lui Brâncuşi], *Arts,* XIV (1928), pp. 337—338.

— „Bird in Space," *Design,* XXXVI (nov., 1934), pp. 30—31.

Scanned with OKEN Scanner

— „Black-outs," *Time* (Londra, 25 apr. 1938), p. 36.
— „Brancusi," *The Current Biography Yearbook.* New York: H. W. Wilson Co., 1955, pp. 58—60.
— „Brancusi", *New York Times,* LXIII (22 martie, 1914), p. 11.
— „Brancusi", *Sele Arte,* VI, nr. 36 (1958), pp. 62—73.
— „Brancusi ad valorem", *Los Angeles Times* (1 febr. 1931).
— „Brancusi Art Case Delayed a Month", *New York Post* (22 oct. 1927), p. 2.
— „Brancusi's Art Is Not Art, Federal Customs Men Rule", *New York Evening Post,* CXXVI (23 febr. 1927), pp. 1,8.
— „Brancusi-s Eggs Have a Triumph," *New York Evening Post* CXXI (1 apr. 1922), p. 11.
— „Brancusi the Puzzer; Exhibition Brummer Gallery", *Art Digest,* VIII (15 dec. 1933), p. 12.
— „Comment", *This Quarter* (Paris), I, nr. 1 (1925), supliment de artă, p. 264.
— „Constantin Brancusi, 81, Dies; Abstract Sculptor," *New York Herald Tribune,* CXVI (17 martie 1957), p. 50.
— „Exhibitions in New York; Constantin Brancusi," *Art News,* XXV (27 nov. 1926), p. 9.
— Fågel i flykt-utdrag or ett amerikanskt domstolsreportage fran 1920-talet" [Extrase din proces], *Konstrevy,* XXXIII (1957), pp. 76—77.
— „Hommage des sculpteurs à Brancusi," *Lettres françaises* (28 martie — 3 apr. 1957), p. 11.
— „Intelligent Craftsmanship Satisfying to Artistic" (Despre expoziția Brâncuși organizată de Stieglitz), *New York Press* (22 martie 1914), Secț. IV, p. 8
— „La legge di Brancusi," *Le Arti,* X, nr. 3—4 (1959), p. 6.
— „*La Roumanie en images,* Paris: A. G. L'Hoir, 1919, I, pp. 194—197.
— „Master of Form," *Time,* LXVI (14 nov. 1955), pp. 88—89.
— „New Works of Art, Native and Foreign," *New York Herald* (29 sept. 1918), Secț. III, p. 11.
— „The Curious Case of the Sculptor Brancusi," *New York Herald-Tribune,* XCIII (26 nov. 1933), Secț. V, p. 10.
— „What Is Happening in the World of Art," *The Sun* (New York, 22 martie 1914), Secț. VII, p. 2.
ARGAN, C. G. Vezi Popescu.
ASHTON, D. „Art" [Expoziția Brâncuși de la Muzeul Guggenheim], *Arts and Architecture,* LXXII (dec. 1955), pp. 10, 33.
ATWATER, A. L. „A Recluse of Modern Art," *New York Herald-Tribune,* LXXXIX (12 ian. 1930), pp. 12—13.
BAKALO, H. „Brancusi" (în limba greacă), *Zygos* (Atena), X, nr. 1, (1965), pp. 43—50.
BARBOSA, O. „Tradiție și inovație," *Arta plastică,* XII (1965), pp. 66—69.

Scanned with OKEN Scanner

BARILLI, R. „Lettera da Parigi: L'atelier' di Brancusi," *Europa letteraria*, nr. 15—16 (1962), pp. 234—237.
BARR, A. H., Jr. *Cubism and Abstract Art.* New York. MOMA, 1936, pp. 116—119.
— (ed.) *Masters of Modern Art; the Museum of Modern Art.* New York, 1954, pp. 124—125.
BELL, C. „The Art of Brancusi," *Vogue*, LXVII (1 iunie 1926), pp. 82—83,98.
BENEZIT, E. Vezi Salmon.
BENSON, E .M. „Of Many Things" [Expoziţia Brâncuşi de la Galeria Brummer], *American Magazine of Art*, XXVII (ian. 1934), pp. 22—23.
BENTON, T. H. „The Brancusi Exhibition at the Brummer Galleries," *Arts*, X (1926), pp. 343—345.
BERGER, M. „Brancusi, le sculpteur des mythes," *Preuves* (Paris), nr. 76 (iunie, 1952), pp. 65—67.
BLAGA, L. „Pasărea sfîntă" din „Lauda somnului" (1929), *Poezii* (Bucureşti, 1942), pp. 202—203.
BOGDAN, RADU „Omagiu lui Brâncuşi," *Arta plastică*, IV (1957), nr. 1.
BOGZA, G. „Zborul peste pol, Pasărea Măiastră," *Contemporanul* (13 apr. 1964), pp. 1, 7.
BOTTA, DAN „Limitele artei lui Brâncuşi," *Limite*, Editura Cartea Românească, 1944, pp. 57—64.
BOWNESS, A. *Modern Sculpture.* Londra: Studio Vista Ltd., 1965, pp. 50—63, 110—111.
BOWNESS, A. „Brancusi's Firebirds," *Studio Internaţional*, CLXXX, 927, 1970, p. 221.
BRANCUSI, C. „Réponses de Brancusi: Aphorismes; Histoire de brigands," *This Quarter* (Paris), I, nr. 1 (1925), suplimentul de artă, pp. 235—246.
— „Hommage à Rodin," Catalogul de la *Quatrième Salon de la jeune sculpture*, Musée Rodin (Paris, 1952).
— „Aphorisms," *Rumanian Review*, XIX, nr. 1 (1965), pp. 117—120.
BREST, SORGE ROMEO „Recuerdo de una visita a Constantin Brancusi," *Ver y Estimar* (Buenos Aires), Seria II, nr. 5 (1955), pp. 3—5.
BREZIANU, B. „O statuie de Brâncuşi"; *Gazeta literară* (9 apr. 1964).
— „Graficianul," *Luceafărul* (29 aug. 1964), p. 9.
— „Pages inédites de la correspondance de Brancusi," *Revue roumaine d'histoire de l'art*, I (1964), pp. 385—400; reluat ca „Brâncuşi inedit; din corespondenţa artistului," *Arta plastică*, XII (1965), pp. 26—30, 58—59.
— şi OPREA, P., „Participările lui Brâncuşi la expoziţiile din ţară în perioada 1903—1914," *Arta plastică*, XI (1964), pp. 625—627.
— „Începuturile lui Brâncuşi," *Secolul 20* (Bucureşti), nr. 3 (1964), pp. 144—169.
— Les débuts de Brancusi" [o versiune a articolului precedent] *Revue roumaine d'histoire de l'art*, I (1964), pp. 85—100.

Scanned with OKEN Scanner

— „The Beginnings of Brancusi" [o versiune a articolului precedent], *Art Journal*, XXV (1965), pp. 15—25.
— „Brâncuşi şi Transilvania", *Tribuna* (Cluj, 24 febr. 1966), pp. 1, 7.
— „Brâncuşi; Vorbe de dor," *Amfiteatru* (oct. 1966).
— „Prin locurile de unde a pornit Constantin Brâncuşi," *Argeş* (oct. 1966), pp. 10—11.
— „Lucruri noi şi vechi," *Tribuna* (16 martie, 1967).
— şi ILONA E. SZABÓ, „Brâncuşi és barátai, *„Korunk*, nr. 3 (1967), pp. 376—378.
— „Brâncuşiada," *Cronica* (Iaşi, 13 mai 1967).
— „3 contribuţii la o mai bună cunoaştere a lui Brâncuşi," *Arta plastică*, XV, nr. 1 (1968), pp. 41—42.
— „Three of Brancusi's Less Known Exhibitions Abroad," *Revue roumaine d'histoire de l'art*, V (1968), pp. 103—108.
— „Le secret du Baiser' de Brancusi," *La Revue du Louvre*, XIX, 1 (1969), pp. 25—30.
— „Brancusi l'artisan," *Revue roumaine de l'histoire de l'art*, VI, 1969, pp. 19—30.
BRION, M. *Art abstrait*. Paris: Albin Michel, 1956, pp. 150—152.
BULLIET, C. J. „Brancusi Pays Chicago First Visit," *Chicago Daily News*, LXIV (27 mai, 1939).
BURNHAM, J. W. „Sculpture's Vanishing Base," *Artforum* (nov. 1967), pp. 47—55.
CALAS, N. şi E. *The Peggy Guggenheim Collection of Modern Art*. New York: Abrams, 1966, nr. şi pl. 60 şi 61.
CARAION, I. *Masa tăcerii; Simposion de metafore la Brâncuşi*, Bucureşti, Ed. Univers, 1970.
CASSOU, J. „Discours prononcé à l'enterrement de Brancusi," *Hommage de la sculpture à Brancusi* (Paris), Ed. de Beaune, 1957.
— *„Panorama des arts plastiques contemporains,"* Paris: Gallimard, 1960, pp. 262—263.
CASTAGNOU, A. „Pasărea lui Brâncuşi" [poem], *Ramuri* (15 martie, 1967, Suplimentul Brâncuşi), p. 3.
CHASTEL, ANDRÉ „Brancusi dans son atelier", *Le Monde*, XIX (6 apr. 1962), p. 12.
CHELIMSKY, OSCAR, „Memoir of Brancusi," *Arts*, New York, XXXII (iunie, 1958), pp. 18—21.
CIOTORI, D. N. „Constantin Brancusi", *La nation roumaine* (Paris, X, nr. 168 (1957), p. 2.
CIUCĂ, E. „Originea folclorică a artei lui Brâncuşi," *Luceafărul* (1 febr. 1964).
— „Brâncuşi la Tg. Jiu," *Contemporanul* (17 apr. 1964).
— „The Heroes' Architectural Ensemble in Tg. Jiu", *Rumanian Review*, XIX, nr. 1 (1965), pp. 123—129.
CLIFFORD, H. *The Louise and Walter Arensberg Collection: 20th Century Section*. Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1954, pl. 3—21.
COGNIAT, R. „Brancusi et Zadkine, au deux aspects du baroquisme moderne," *Le Figaro* CXXXVI (12 apr. 1962), p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

COMARNESCU, P. „Brâncuşi," *Flacăra* (Bucureşti, 8 iunie 1963), pp. 14—17.
— „Mărturii despre Brâncuşi," *Gazeta literară* (6 aug. 1964), pp. 1, 6.
— „Porţile vieţii lui Brâncuşi," *Iaşul literar*, XVI nr. 4, (1965), pp. 56—68.
— „Brâncuşi," *Ateneu* (mai, 1965), pp. 6, 13.
— „Universalitate şi specific naţional," *Tribuna* (24 febr. 1966), pp. 1, 7; în versiune franceză „National et universel dans l'oeuvre de Brancusi," *Revue roumaine*, XX, nr. 1 (1966), pp. 178—189.
— „Vizitînd atelierul lui Brâncuşi la Muzeul de artă modernă din Paris," *Tribuna* (23 martie 1967), p. 7.
— „Necunoscute opere de Brâncuşi aflate în ţară," *Astra*, nr. 3 (1967), pp. 1, 17.
— „Fotografiile brâncuşiene din ultimele numere ale Tribunei", *Tribuna* (11 mai, 1967).
— „Iconografie şi biografie brâncuşiană," *Cronica* (3 iunie 1967).
— „Brâncuşi; arhaism şi modernitate," *Flacăra*, XVI, nr. 41 (1967), pp. 8—14
— M. ELIADE şi I. JIANOU. *„Témoignages sur Brancusi*, Paris, Arted, 1967.
— *Brâncuşi: mit şi metamorfoză în sculptura contemporană.* Bucureşti, Meridiane, 1972.
COOLIDGE, J. „Brancusi's Caryatid II," *Fogg Art Museum Acquisitions 1968*, Harvard University, Cambridge, 1969, pp. 21—32.
DEAC, M. „Brâncuşi; fragmente monografice," *Arta plastică*, IX, nr. 6 (1962), pp. 9—13.
— „Supliciul — un Brâncuşi descoperit la Bucureşti," *Arta plastică*, XII (1965), pp. 310—311.
— *Constantin Brâncuşi.* Ed. Meridiane, 1966 (Catalogul republicat: „Catalogul sculpturilor lui Brâncuşi," *Studii Muzeale*, III (1966), pp. 79—94.
— O nouă ipoteză despre originea coloanei infinite," *Amfiteatru* (oct. 1966).
DOESBURG, T. van. „Constantin Brancusi," *De Stijl* (Leyda), nr. 79—84 (1927); pp. 81—86.
DOICESCU, O. „Brâncuşi aşa cum l-am cunoscut," *Contemporanul* (18 febr. 1966), p. 6.
DORFLES, G. „Il segreto di Brancusi," *Domus* (apr. 1956), pp. 46—50.
DRĂGUŢ, V. „Două documentare despre Brâncuşi," *Arta plastică*, XIV, nr. 3 (1967), p. 40.
DRAGUTESCO, E. „A tre anni dalla morte di C. Brancusi," *La fiera leteraria*, N. S. XV (8 mai 1960), p. 4.
DREYFUS, ALBERT. „Constantin Brancusi," *Der Querschnitt* (Berlin), III, nr. 3—4 (1923), pp. 117—121.
— „Constantin Brancusi," *Cahiers d'art*, II (1927), pp. 69—74.
DUDLEY, D. „Brancusi," *Dial* (New York), LXXXII (1927), pp. 123—130.

Scanned with OKEN Scanner

DUTHUIT, G. „Brancusi Revisited and the Arensberg Brancusis," *Art News*, LIII (oct. 1954), pp. 24—26, 64—66.
— „Le sanctuaire de Brancusi", *L'image en souffrance*, II, Paris: G. Fall, 1961, pp. 65—85.
EDDY, A. J. *Cubists and Post-Impressionism*. Londra: Grant Richards, 1915, pp. 182—183, 204.
EDOUARD-JOSEPH. Vezi Vitrac.
EINSTEIN, C. *Die Kunst des 20. Jahrhunderts* (ed. 3-a). Berlin: Propyläen, 1931, pp. 166, 168, 525, 526.
ELGAR, F. „Brancusi," *Dictionnaire de la sculpture moderne*. Paris: F. Hazan, 1960, pp. 33—36.
ELIADE, M. Vezi Comarnescu.
ELSEN, A. Recenzie la „Brancusi, A Study of the Sculpture, by Sidney Geist...," *Artforum* (dec. 1968), pp. 70—73.
EPSTEIN, J. *Let There Be Sculpture*. Londra: M. Joseph, 1940, pp. 155—158, 252—253.
ESTIENNE, C. „Pérennité de l'art moderne: Brancusi," *Combat-art* (supliment lunar la *Combat*), (Paris, 9 ian. 1956), p. 1.
FALLICO, A. B. „Phenomenology of the Thing" [Pasărea în văzduh a lui Brâncuşi], *Art and Existentialism*. Englewood Cliffs, N. Y.: Prentice-Hall, 1962, pp. 139—147.
FIERENS, P. *Sculpteurs d'aujourd'hui*. Paris: Ed. des Chroniques du Jour, 1933, pp. 13—14.
FILIP, N. şi POPA, G. „Uvertură la arta viitorului; Brâncuşi," *Luceafărul* (18 martie 1967).
FIROIU, V. „Coandă, elev al lui Rodin," *Contemporanul* (23 iunie 1967), pp. 1, 8.
FONDANE, B. „Brancusi," *Cahiers de l'Étoile* (Paris), II, nr. 12 (1929), supliment, pp. 708—725.
FOSTER, J. R. „New Sculptures by Constantin Brancusi; a Note on the Man and the Formal Perfection of His Carvings," *Vanity Fair* (New York), XVIII (mai 1922), pp. 68, 124.
— „It's Clever, But Is It Art? Is Asked by the Critics of Brancusi," *New York Herald-Tribune*, LXXXV (21 febr. 1926), Secţ. II, p. 4.
FRENAUD, A., şi alţii. „Colocvii Brâncuşi," *Ramuri*, II, (aug. 1964), pp. 10—13.
FRUNZETTI, I. „Brâncuşi," *L'art dans la République Populaire Roumaine*, nr. 5 (1957), pp. 1—8; ediţii diferite, „L'exposition Brancusi," *L'art dans la République Populaire Roumaine*, XIV (1957), pp. 5—12.
— „Brâncuşi la el acasă", *Contemporanul* (6 oct. 1967), pp. 1, 6.
GASSER, M. şi ROTZLER, W., *Kunstschätze in der Schweiz*. Zürich: Manesse, 1964, nr. şi pl. 93.
GEIST, S. „Constantin Brancusi by D. Lewis" [recenzie], *Arts*, XXXII (iunie, 1958), pp. 44—45.
— „Brancusi Sanctificatus; a Close Reading of the New Book by C. Giedion-Welcker Reveals Much Cosmic

Scanned with OKEN Scanner

Appreciation and Little Detailed Analysis," *Arts*, XXXIV (ian. 1960), pp. 26—29.
— „Brancusi Catalogued?" [recenzie a monografiei lui Jianu], *Arts Magazine*, XXXVIII (ian. 1964), pp. 66—73.
— „Looking for Brancusi," *Arts Magazine*, XXXIX (oct. 1964), pp. 48—57.
— [Scrisoare către redacţie], *Art Bulletin*, XLVIII (1966), pp. 462—465.
— „O coloană la sfîrşit," *Tribuna* (24 febr. 1966), p. 8.
— „Numai ochi", *Contemporanul* (9 sept. 1966).
— „Brancusi," *Artforum* (martie 1967), pp. 19—25.
— *Brancusi; A Study of the Sculpture*. New York: Grossman, 1967. Apărut şi în limba română, Ed. Meridiane, 1972.
— Scrisoare către redacţie, *Artforum* (apr. 1969), p. 6.
— „Letter to the Editor: The Sculpture of Brancusi," *Burlington Magazine*, CXI, 1969, p. 521.
— „The Birds; a Critique of the Catalogue of a Recent Brancusi Monograph." *Artforum*, IX, 3, 1970, pp. 74—82.
GEORGE, W. „Grandeur et solitude de Constantin Brancusi," *Art et industrie* (Paris), nr. 22 (1951), pp. 15—16.
GEORGESCU-GORJAN, S. „The Genesis of the Column Without End," *Revue roumaine d'histoire de l'art*, I (1964), pp. 279—293.
— „Cu privire la ansamblul statuar brâncuşian," *Viaţa românească*, XVII (dec. 1964), pp. 153—155.
— „Biografia şi perspectivele Coloanei infinite," *Ramuri* (30 dec. 1964), pp. 8—9.
— „Mărturii despre Brâncuşi," *Studii şi cercetări de istoria artei; seria Arta plastică*, XXII, nr. 1 (1965), pp. 65—74.
— Constructorii Coloanei infinite," *Contemporanul* (18 febr. 1966), p. 6.
GERTZ, U. *Plastic der Gegenwart*. Berlin: Rembrandt, 1953, pp. 34, 38.
GHEORGHIU, A. „Proporţii şi trasee geometrice în sculptura lui Brâncuşi," *Tribuna* (24 febr. 1966), p. 2.
GIEDION-WELCKER, C. *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*. Zürich: H. Girsberger, 1937, pp. 11—12, 98—109, 131, 152—153, 162.
— „Constantin Brancusis Weg," *Werk*, XXXV (1948), pp. 321—331; versiune engleză în *Magazine of Art*, XLII (1949), pp. 290—295.
— „Constantin Brancusi," *Horizon*, XIX (1949), pp. 193—202.
— „Sept pionniers de la sculpture moderne," *Werk-Werk Chronik*, nr. 9 (1954), pp. 209—210.
— *Plastik des XX. Jahrhunderts: Volumen und Raumgestaltung*." Stuttgart: G. Hatje (1955), pp. 112—129, 261—262, passim.

Scanned with OKEN Scanner

— „Zum Tode von Constantin Brancusi," *National Zeitung (Basel*, 24 martie 1957), Suplimentul duminical.
— „Naturverkörperung und Symbolik bei Constantin Brancusi," *Neue Zürcher Zeitung* (7 apr. 1957), p. 4.
— „Constantin Brancusi," *Werk-Werk Chronik*, nr. 5 (1957), pp. 92—93.
— *Constantin Brancusi*. Ed. franceză, Neuchatel, Switzerland: Éditions du Griffon, 1959 (prima ed. în germană): Basel-Stuttgart: B. Schwabe & Co., 1958.
— „Rolle und Prägung des Sockels bei Brancusi," *Werk*, XLVI (ian. 1959), pp. 25—30.
— „Constantin Brancusis 'Endlose Säule,'" *Du*, XIX (apr. 1959), pp. 50—51.
— „Les forces vitales et spirituelles dans la sculpture de Brancusi," *Pour l'art* (Lausanne) nr. 82 (1962), pp. 25—32.
— „Pariser Kunstbrief: des Erbe Brancusis," *Werk*, XLIX (iunie 1962), supliment, pp. 134—135.
— „Le message de Brancusi," XXe siècle, XXVI (dec. 1964), pp. 11—17.
— „Valorificatori ai creației brâncușiene", *Tribuna* (14 apr. 1966).
— „Mesajul lui Brâncuși," *Contemporanul* (7 apr. 1967).
— *Colocviul*, 1967. Vezi Popescu.
— „Auf den Spuren Constantin Brancusis", *Neue Zürcher Zeitung* (10 nov. 1967) (ed. străină, „Feuilleton," p. 11).
GINDERTAEL, R. V. „Brancusi, I'inaccesible", *Cimaise* seria 3, nr. 3 (1956), pp. 9—15.
GRIFFIN, R. „The 'Muse, a Gift of Major Importnace", *The 67th Annual Report of the Portland Art Association*, Portland, Ore., 1959.
GUÉGUEN, P. „La sculpture cubiste," *Art d'aujourd'hui*, nr. 3—4 (1953), pp. 50—52.
— „Brancusi; méditation sur l'oeuvre brancusien," *Aujourd'hui*, nr. 12 (1957), pp. 4—11.
— „Brancusi l'ancien" *XXe siècle*, XXIV, nr. 19 (1962), pp. 20—21. Guggenheim, P. *Confessions of an Art Addict*. Londra: A. Deutsch, 1960, pp. 71—73.
GUILBERT, C. G. „Propos de Brancusi," *Prisme des arts*, nr. 12 (1957), pp. 5—7.
HAFTMANN, W. *Malerei im 20. Jahrhundert*. München: Prestel, 1955, pp. 198, 244, 270, 380, 486.
HAMILTON, G. H. *Collection of the Société Anonyme, Museum of Modern Art*, 1920. New Haven, Conn: Yale University Art Gallery, 1950, pp. 112, 113.
— *Painting and Sculpture in Europe*, 1880—1940. Harmondsworth, England: Penguin Books, 1967, pp. 309—312.
HAMMACHER, A. M., *The Evolution of Modern Sculpture, Tradition and Innovation*, New York, Abrams, 1969, pp. 122—33.
HAMNETT, N. *Laughing Torso*. New York: R. Long & R. R. Smith, 1932, pp. 123—124, 135—136, 160, 196—197.

Scanned with OKEN Scanner

HAN, O. „Recollections about Brancusi", *Rumanian Review*, XIX, nr. 1 (1965), pp. 121—122.
HARRIS, P. S. *The J. B. Speed Art Museum; Fourteen Seasons of Art Accessions, 1947 to 1960.* Louisville, Ky.: Fetter Printing Co., 1961 nr. 85.
HĂULICĂ, D. Serie de articole despre Brâncuşi în *Contemporanul: II.* „Anonimatul geniului"(25 febr. 1966), pp. 1—2; IV. „Arta afirmării" (18 martie, 1966), pp. 1,9; V. „Anatomie şi natură" (1 apr. 1966), pp. 1,7.
— „Brancusi, le classique absolu de la sculpture," *Revue roumaine d'histoire de l'art*, IV (1967), pp. 7—20.
HERBE, P. „Visite à Brancusi," *L'architecture d'aujourd'hui*, nr. *hors-serie* (1946), p. 54.
HIJIKATA, T. „Constantin Brancusi and Marino Marini" (în japoneză), *Mizue* (Tokyo, martie 1953), pp. 16—20.
HOCTIN, L. „Grandeur et solitude de Brancusi", *Arts et spectacles* (27 martie — 2 apr. 1957), p. 16.
— „Le plus grand sculpteur depuis Rodin a légué son atelier à la France," *Arts et spectacles* (10—16, apr. 1957), p. 9.
HOFFMAN, M. *Sculpture Inside and Out.* New York: W. W. Norton and Co., 1939, pp. 51—54.
HOWE, R. W. „The Man Who Doesn't Like Michelangelo," *Apollo*, XLIX (mai, 1949), pp. 124, 127.
HULTEN, K. G. „Den nyfödde av Brancusi", *Meddelanden fran National-museum* (Stockholm), nr. 86(1961), pp. 82—83.
— „Constantin Brancusi och hans skulptur Den nyfödde," *Skulptörer*, ed. Bo Lindwall. Stockholm: Raben & Sjögren, 1964, pp. 138—145.
HUNNINGHER, B. „Brancusi en de Kritiek," *Kroniek van Kunst en Kultuur* (Amsterdam), XVI (1956), pp. 106—109.
HUSZAR, V. „Aesthetische Beschouwingen V," *De Stijl*, Leyda (1917—18), pp. 147—150.
HUYGHE, R. *L'art et l'homme*, III. Paris: Larousse, 1961, pp. 397—398, Hyltén-Cavallius, G. „Brancuss, klotet, cylindern...," *Konstrevy*, XXXVIII, nr. 1 (1962), pp. 24—25,39.
IANCU, M. „Brâncuşi", *Contimporanul*, IV, nr. 52 (1925), p. 2.
ILONA, E. SZABO. Vezi Brezianu, B., *Korunk* (1967).
IONESCO, E., „Témoignages sur Brancusi", *Cahiers du musée de poche*, nr. 3 (1959), pp. 25, 27, 35, 37, 39; reluat în *idem, Notes et contrenotes.* Paris: Gallimard, 1962, pp. 233—239.
IRIMIE, C. „Filozofia populară în opera lui Brâncuşi," *Contemporanul* (18 febr. 1966), p. 7.
IRWIN, D. „Brancusi by I. Jianou," *Burlington Magazine*, CVII (martie 1965), pp. 145—146.
JAKOVSKI, A. „BRANCUSI," *Axis*, Londra, nr. 3 (1935), pp. 2—9.
JEBELEANU, E., „La Brâncuşi în 1956," *Contemporanul* (15 iulie, 1966).

Scanned with OKEN Scanner

JEWELL, E. A. „Brancusi Exhibition at Brummer Gallery Hard on Realists but Highly Pleasing to the Imaginative," *New York Times*, LXXXIII, (18 nov. 1933), p. 13.
JIANOU, I. „Brancusi à Bucarest", *Letters françaises* (7—13 febr. 1957), p. 12.
— *Constantin Brancusi*. Paris: Arted, 1963.
— Vezi Comarnescu.
K., C. „Frère de Socrate," *Express* (24 mai 1957), p. 23.
KELLER, H. „Brancusi — ein Klassiker unserer Zeit," *Neue Zürcher Zeitung* (7 apr. 1957), p. 4.
KESSER, A. „Erfahrungen in Brancusi," *Neue Zürcher Zeitung* (7 apr. 1957), p. 4.
KNOX, S. „Brancusi's Bird'Soars to Record," *New York Times*, CXV (21 apr. 1966), 42.
KRAMER, H. „Month in Review; New Acquisitions at the Guggenheim Museum," *Arts*, XXXI (sept. 1957), pp. 53—54.
— „Noble in Mind, Pure in Form," *New York Times Book Review*, CXVII (26 mai, 1968), pp. 6—7.
KRAUSS, R. E. „Brancusi and the Myth of Ideal Form," *Artforum*, (ian. 1970), pp. 35—39.
KUH, K. *Break-Up: The Core of Modern Art*. London: Cory, Adams and MacKay, 1965, pp. 106—108.
KULTERMAN, U., „Brancusi-der Vater der modernen Skulptur", *Baukunst und Werkform* (martie 1956), pp. 164—166.
— „Constantin Brancusi — ein bildernisches Genie des 20. Jahrhunderts," *Kunstwerk*, XI, (iulie 1957), pp. 20—29.
LANGUI, E. *50 Years of Modern Art*, New York: Praeger, 1959, pp. 64, 268, 269, 295.
LASSAIGNE, J. Vezi Popescu.
— „Bilan de l'année Brancusi," *Lettres françaises* (3—9 ian., 1968), p. 29.
LEBEL, R. *Anthologie des formes inventées*. Paris: Ed. de la Galerie du Cercle, 1962, pp. 10, 11, 13, 74.
LEWIS, D. *Constantin Brancusi*. Londra, A. Tiranti, 1957.
— „Constantin Brancusi," *Architectural Design*, XXVIII (1958), pp. 26—27.
LIBERMAN, A. *Les maîtres de l'art contemporain*. Paris: B. Arthaud, 1961, pp. 47—48, pl. 81—83.
L[INDWALL], B. „Brancusi död," *Konstrevy*, XXXIII, nr. 2 (1957), pp. 49,88
LISIO, M. de. „Brancusi" [poem], *New York Times*, CX (14 iunie 1961), p. 18.
LOUCHHEIM, A. B. „Brancusi's Fish in New Art Show," *New York Times*, XCIX, 1 febr. 1950, p. 27.
LOY, M. „Golden Bird" [poem], *Dial*, LXXIII (1922), pp. 507—508.
LUCIE-SMITH, E. „Mlle Pogany Revisited," *The Times* (Londra 11 ian. 1966), p. 12.
M., E. C. „Constantin Brancusi, 1876—1957," *Art News*, LVI (apr. 1957), pp. 43,65.

Scanned with OKEN Scanner

M. M. „Constantin Brancusi, a Summary of Many Conversations," *Arts*, IV (iulie 1923), pp. 14—29.
MANIU, A. „Cioplitorul," *Focurile primăverii şi flăcări de toamnă* (1935), pp. 173—174.
MARCHIORI, G. „Le sculpture di Brancusi," *Biennale di Venezia*, VIII, nr. 32 (1958), pp. 13—20.
— *Modern French Sculpture*. New York: Abrams, 1964, pp. 16—19, pl. XVI—XIX.
— „Hommage à Brancusi; Brancusi et l'art nouveau," *Metro*, nr. 14, 1968, pp. 91—127.
MARIANELLI, M. „Constantin Brancusi — patriarca delle forme pure," *Mouseion; Studien aus Kunst und Geschichte für Otto H. Förster* (Köln, 1960), pp. 250—253.
MAXY, M. H. „At Home Brancusi Stands Fulfilled," *Romania Today* (febr. 1966), pp. 23—24.
McBRIDE, H. „Brancusi Sculptures at the Brummer Galleries; Simplifications of Sculptor's Work Test for the Imagination", *Sun* (New York), XCIV (20 nov., 1926), p. 5.
MENIER, M. „Musée National d'Art Moderne; sculptures récemment acquises," *Revue du Louvre*, XVII, nr. 1 (1967), pp. 39—42.
MICHAELSEN, K. J., „Brancusi and African Art," *Artforum*, X, 3 1971, pp. 72—77.
MICHELI, M. DE. Vezi Frenaud, A.
— *Constantin Brancusi (Maestri della scultura*, nr. 46). Milano Fabbri, 1967.
MINASSIAN, L. „Ricordi di Brancusi," I *4 soli*, Veneţia, martie—apr. 1957, pp. 13—14.
— „Ricordando il messagio di Constantin Brancusi," *Il taccuino delle arti*, nr. 21—22 (1957), p. 8.
MODIGLIANI, J. *Modigliani: Man and Myth*. New York: Orion Press, 1958, pp. 53—60.
MORAND, P. „Brancusi" (scris în sept. 1926, prefaţă la Catalogul Brummer, 1926), *Papiers d'identité*. Paris: B. Grasset, 1931, pp. 229—234.
— „Adieu à Brancusi," *Arts et spectacles* (20—26 martie 1957), p. 16.
MORSELL, M. „Brummer Gallery Holds Brilliant Brancusi Exhibit," *Art News*, XXXII (25 nov. 1933), p. 3—4.
MOULIN, R. J. „L'atelier de Brancusi reconstitué au Musée d'Art Moderne," *Lettres françaises* (5—11 apr. 1962).
MUMFORD, L. „Brancusi and Marin", *The New Republic*, XLIX (1926), pp. 112—113.
MUNTEANU, B. „Une sculpture toute pétrie de poésie," *Nation roumaine* (Paris), X. nr. 168 (1957), p. 2.
NANDRIŞ, G. „Întîlniri cu Brâncuşi," *Fiinţa românească* (Paris), I, nr. 1 (1963), pp. 9—20.
NEAGOE, P. *The Saint of Montparnasse* (roman biografic). New York: Chilton Books, 1965.
NICOARĂ, M. „Mărturii despre Brâncuşi," *Tribuna*, VII, nr. 47 (1963). „Însemnări," *Familia* (febr. 1966), p. 15.

Scanned with OKEN Scanner

NICULESCU, R. „Bourdelle et Anastase Simu," *Revue roumaine d'histoire de l'art*, III, nr. 3 (1966), 57. nr. 19; 58, nr. 24.
NISTOR, S. „O fotografie inedită," *Contemporanul* (3 nov. 1967).
OERI, G. „Constantin Brancusi in Amerika," *Werk*, XLIII (1956), pp. 199—204.
OLTEANU, G. „Brâncuşi în Cehoslovacia," *Contemporanul* (2 iunie 1967).
OPREA, P. „Constantin Brancusi, données biographiques," *Cahiers d'art*, XXXIII—XXXV (1960,), pp. 188—196.
— „Date informative despre activitatea lui Constantin Brâncuşi," *Arta plastică*, XI (1964), p. 423.
— Vezi Brezianu, *Arta plastică* (1964).
OPRESCU, G. „La sculpture roumaine," Bucureşti, 1958, pp. 98, 99, 100, 102.
— „Brâncuşi," curs litografiat (în franceză) pentru „Cursurile de vară de limba, literatura, istoria şi arta poporului român," — Universitatea Bucureşti (31 aug. 1963).
— „Brâncuşi," *Arta plastică* X (1963), pp. 536—545.
— Vezi Frenaud, A. (1964).
— „Brâncuşi vrăjitorul," *Flacăra* (19 febr. 1966), pp. 10—11.
— „Brâncuşi," *Contemporanul* (23 dec. 1966).
PACH, W. „Importance of the John Quinn Collection," *Art Center Bulletin*, IV, nr. 5 (1926), pp. 140—141.
— „Brancusi," *The Nation* (New York), CXXIII (1926, p. 566.
— *Queer Thing Painting.* New York: Harper & Bros., 1938, pp. 168—173.
PALEOLOG, V. G. *A doua carte despre C. Brâncuşi.* Craiova: Ramuri, 1944.
— „Brancusi, valeur internationale," *Arcades* (Bucureşti), nr. 1 (1947), pp. 39—57.
— *Brâncuşi*, Bucureşti: Forum, 1947.
— Vezi Frenaud, A. (1964).
— Serie de articole despre Brâncuşi, *Înainte* (Craiova): „Note cu prilejul unui drum la Hobiţa" (21 iunie, 1964); „Anii de copilărie" (1 iulie, 1964); „Întîia şi a doua fugă a lui Brâncuşi din Hobiţa" (5 iulie, 1964); „Brâncuşi la Craiova" (12 iulie 1964); „Ucenicie cu Livadaru" (26 iulie, 1964); „Intermezzo-Vienna, Mecca lui Ratz" (1 aug. 1964); „Întîia operă muzeală" (16 aug. 1964); „Plecarea din Craiova pentru mai departe" (30 aug. 1964); „Întîmplări mărunte, amintiri plăcute şi un rămas bun..." (6 sept. 1964); „1898—1902, anii de şcoală la artele frumoase" (13 sept. 1964); „Ecorşeul" (20 sept. 1964); „Bilanţul unui sfert de veac. Plecarea din ţară; la drum spre cucerirea lumii." (27 sept. 1964); „Ecoul amintirilor — un tovarăş de drum spre cucerirea lumii" (oct. 4, 1964); „La drum lin şi iar Viena" (11 oct. 1964); „Prin muzeele Vienei" (25 oct. 1964); „München" (8 nov. 1964); „München-Luneville-Paris" (22 nov. 1964); „Paris: 1904—1907"

Scanned with OKEN Scanner

(6 dec. 1964); „1905—1907— Ani de tensiune şi tranziţie“ (29 dec. 1964); „Rugăciunea“ (10 ian. 1965); „Sărutul“ (24 ian. 1965); „Reflecţii asupra unor ceramice neolitice în legătură cu geometrismul lui Brâncuşi“ (7 febr. 1965); „Cele trei «gresuri» ale lui Brâncuşi (Cumineţenia Pămîntului, Narcis (Fîntîna lui Haret) şi Ţestoasa)“ (21 febr., 1965); „Pasărea Măiastră“ (I: Împrejurări. II. Ea însăşi) (14 martie 1965); „Păgîna sau Lauda Ochilor — Portretul domnişoarei Pogany. Împrejurări şi digresiune“ (4 apr. 1965); „Ciclul feminin în opera lui C. Brâncuşi — De la Muze pînă la portretul «Principesei X» dar fără Eva“ (18 apr., 1965); „Tot despre ciclul feminin din opera lui C. Brâncuşi («Eva» — Portretul lui «Eileen» şi încheierea ciclului)“ (9 mai 1965); „Fragmente din Abecedarul de Citire în opera lui C. Brâncuşi — Partea lemnului“ (23 mai 1965); „Procesul dus de Brâncuşi împotriva guvernului S.U.A. — 1926—28“ (4 aug. 1965).

— „Brâncuşi şi muzica,“ *Tribuna* (24 febr. 1966), p. 5.

— „Cocoşul lui Brâncuşi,“ *Arta plastică*, nr. 4 (1966), pp. 10—11.

— „Aluat şi rădăcini româneşti în opera lui C. Brâncuşi,“ *Înainte* (16 iunie 1966).

— „Erori materiale într-o recentă carte despre Brâncuşi“, *Înainte* (8 febr. 1967).

— „Un mare sculptor al omenirii: Brâncuşi,“ *Înainte* (21 febr. 1967).

— „Notiţiar despre un portret al lui Constantin Brâncuşi,“ *Ramuri*, IV (15 martie 1967), Suplimentul Brâncuşi, p. 4.

— „Ochii portretului Domnişoarei Pogany de Brâncuşi fac iarăşi ocolul pămîntului,“ *Tribuna* (16 martie, 1967).

— „Brancusi: Concepţie urbanistică,“ *Arta plastică*, XIV, nr. 3 (1967), pp. 18—19.

— „C. Brâncuşi; Zece ani după 16 martie 1957 . .“ *Înainte* (19 martie 1967).

— „Activitatea urbanistică a lui C. Brâncuşi în 1937 la Tîrgu Jiu,“ *Înainte* (12 oct. 1967).

— *Tinereţea lui Brâncuşi*, Ed. tineretului, 1967.

— „O valoroasă contribuţie de obiectivă critică de artă. . .“ *România literară*, 18 iunie 1970, p. 26.

PANDREA, P. *Portrete şi controverse*, I. Bucureşti, 1945, pp. 95—173.

— *„Brâncuşi; Amintiri şi exegeze*, Ed. Meridiane, 1967.

PETRAŞCU, M. „Brâncuşi“, *Contimporanul* (Bucureşti), IV, nr. 52 (1925), p. 2.

— „Amintiri despre Brâncuşi,“ *Arta plastică*, IV, nr. 3 (1957), p. 27.

PETRINGENARU, A. „Paşi spre Brâncuşi,“ *Contemporanul* (9 iunie 1964).

— „Brâncuşi-ansamblul de la Tîrgu Jiu,“ *Arta plastică*, XIII, nr. 4 (1966), pp. 4—9

— şi STOICA, A. „Colocviul Brâncuşi,“ *Contemporanul* (22 oct. 1967).

Scanned with OKEN Scanner

POGORILOVSCHI, I. „Idolii brâncuşiologiei," *Astra* (martie 1967), p. 17.
POLLACK, R. „Brancusi's Sculpture vs. His Homemade Legend," *Art News, XLVIII* (febr. 1960), pp. 26—27, 63—64.
POPA, G. „Brâncuşi: Semnificaţii, *Arta plastică, XIV*, nr. 3 (1967), pp. 14—15.
— Vezi Filip, N.
— „Coborîrea la izvoare; Note pe marginea unei cărţi despre Constantin Brâncuşi", *Arta plastică*, XV, nr. 1 (1968), p. 40.
POPESCU, M. „Colocviul Brâncuşi: Semnificaţii," *Arta plastică*, XIV, nr. 12 (1967), p. 6; Lassaigne, J., pp. 8—9; Giedion-Welcker, C., pp. 10—12; Argan, G. C., pp. 13—14.
POSTEUCA, V. „Pasărea în spaţiu," *America* (Cleveland, 15 oct. 1957), p. 2.
POUND, E. „Brancusi," *The Little Review* (New York, toamna 1921), pp. 3—7 [24 ilustr.] retipărit în *idem, Literary Essays of Ezra Pound*. Londra: Faber & Faber, 1954, pp. 441—445; *idem, Brancusi*. Milano: V. Scheiwiller, 1957; *idem*, „Brancusi," *Cahiers du musée de poche*, nr. 3 (1959), pp. 24, 26, 28, 36, 38.
PROCA, V. „Brâncuşi şi sculptura în lemn," *Ramuri* (15 martie 1967), Suplimentul Brâncuşi, p. 3.
PURCARU, I. Vezi Frenaud, A.
PUTNAM, S. „Peasant with the Laughing Beard", *Paris. Was Our Mistress*. New York: Viking Press, 1947, pp. 198—203.
RAGON, M. *L'aventure de l'art abstrait*, Paris: R. Laffont, 1956, pp. 213—216.
— „L'atelier Brancusi au Musée d'Art Moderne; la reconstitution cache les oeuvres," *Arts et spectacles* (4—10 apr. 1962), p. 10.
— „Brancusi," *Tribuna* (24 febr. 1966), p. 8.
RAMSDEN, E. H. *Twentieth Century Sculpture*. Londra: Pleiades Books, 1949, p. 36.
— *Sculpture: Theme and Variations*. Londra: Lund Humphries, 1953, pp. 43—44, pl. 22 b. 96, 97.
RAY, M. *Self-Portrait*. Boston: Little, Brown & Co., 1963, pp. 206—214.
READ, H. *The Art of Sculpture*. Londra: Faber, & Faber, 1956, pp. 75, 110, 111.
— „Constantin Brancusi, 1876—1957," *The Listener* (Londra, aprilie 1957), p. 555.
— *A Concise History of Modern Sculpture*. New York: Praeger, 1964, pp. 50—51, 78—83, 132, 182—184, 187—198.
READ H. APPLETON, „The John Quinn Memorial Exhibition," *Art Center Bulletin*, IV, nr. 5 (1926), pp. 134—139.
RINDGE, A. M. *Sculpture*. New York: Payson & Clarke, 1929, pp. 170—171.

Scanned with OKEN Scanner

RITCHIE, A. C. *Sculpture of the Twentieth Century.* New York: MOMA, 1952, pp. 21—25, 60, 106—114.
ROCHE, H. P. „Hommage à John Quinn, collectionneur," *La parisienne* (aug.—sept. 1954), pp. 965—969.
— „L'enterrement de Brancusi", *Hommage de la sculpture à Brancusi.* Paris: Ed. de Beaune, 1957.
— „Constantin Brancusi," XIIIe *Salon de Mai,* Musée d'Art Moderne de Ville de Paris (1957), pp. 6—7.
— „Souvenirs sur Brancusi" *L'Oeil,* nr. 29 (1957), pp. 12—17.
ROTZLER, W. Vezi Gasser.
SAARINEN, A. „The Strange Story of Brancusi," *New York Times Magazine,* Cv (23 oct. 1955), pp. 26—27, 38, 42.
SALLES, G. „Discours prononcé à l'entrrement de Brancusi," *Hommage de la sculpture à Brancusi.* Paris: Ed. de Beaune, 1957.
SALMON, A. „Brancusi," *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs et graveurs de tous les temps,* II, (Ed. E. Benezit). Paris: Librairie Gründ, 1948—55, pp. 101—102.
SAN LAZZARO, G. DI „Brancusi, *XXe siècle,* N. S. 9 (1957), pp. 86—87.
SANDBURG, C. „Brancusi," în „Slabs of the Sunburnt West," *Complete Poems.* New York: Harcourt, Brace & Co., 1950, p. 301.
SCHILDT, G. „Colloqui con Brancusi," *Biennale di Venezia,* VIII, nr. 32 (1958), pp. 21—25.
— „Samtal med Constantin Brancusi," *Konstrevy,* XXXV (1959), pp. 150—151.
SCHILERU, E. „Farul de la Hobița," *Informația Bucureștiului* (16 martie 1967).
SCHNEIDER, P. E. „Brancusi under Seal," *New York Times,* CIX (3 apr. 1960), p. 13.
— „Constantin Brancusi," *Express* (5 apr. 1962).
SECKLER, D. „This March of the Sculptors," *Art News,* XLIX (martie 1950), pp. 28—29, 66.
SEIWERT, F. W. „Constantin Brancusi, der Bildhauer," *a bis z...* (Köln), nr. 2 (1929), pp. 5—7.
— „Kunstform-Zweckform," *a bis z...,* nr. 18 (1931),
SELIGMAN, H. J. *Alfred Stieglitz Talking.* New Haven: Yale University Press, 1966, pp. 69, 96—97, 112—113.
SEUPHOR, M. *L'art abstrait; ses origines, ses premiers maîtres.* Paris: Maeght, 1949, pp. 69, 77—81, 182, 282.
— *La sculpture de ce siècle; dictionnaire de la sculpture moderne.* Neutchatel, Elveția: Ed. du Griffon, 1959, pp. 59—64, 241—243.
SOBY, J. T. „Constantin Brancusi," *Saturday Review,* XXXVIII, (3 dec. 1955), pp. 50—51.
— „Constantin Brancusi," *Modern Art and the New Past.* Norman, Okla: Univ. of Oklahoma Press, 1957, pp. 92—97.
SOLIER, R. de. „Sculptura modernă începe cu Brâncuși," *Contemporanul* (17 martie, 1967).

Scanned with OKEN Scanner

SPEAR, A. TACHA. „A Contribution to Brancusi Chronology," *Art Bulletin*, XLVIII (1966), pp. 45—54.
— Scrisoare către redacție, *Art Bulletin*, XLVIII (1966), pp. 465—468.
— „The Sculpture of Brancusi" (recenzie la monografia lui Geist), *Burlington Magazine*, CXI (1969), pp. 154—158.
— Scrisoare către redacție: „Geist's Brancusi," *Burlington Magazine*, CXI, 1969, pp. 761—62.
— Scrisoare către redacție: „Brancusi — John Quinn correspondence on the *Birds*," *Art Bulletin*, LII, 1970, p. 111.
— Scrisoare către redacție: „Brancusi's *Birds*," *Artforum*, IX, 6, 1971, p. 10.
— „Brancusi's Birds," *Revue Roumaine d'histoire de l'art*, VII, 1970, pp. 93—106.
STEICHEN, E. „Brancusi *vs.* United States," *Art in America*, nr. 1 (1962), pp. 55—57.
STOENESCU, S. „Limbajul vizionar, Wallace Stevens despre Brancusi și arta modernă," *Contemporanul* (13 oct. 1967), p. 6.
STOICA, A. Vezi Petringenaru, A. (1967).
SWEENEY, J. J. „The Brancusi Touch," *Art News*, LIV (nov. 1955), pp. 22—25.
SYLVESTER, D. „The Vegetarians," *The Listener*, LIX (1958), p. 72.
TACHA, A. C. „Brancusi: Legend, Reality and Impact," *Art Journal*, XXII (1963), pp. 240—241.
— „Ionel Jianou, Constantin Brancusi" [recenzie], *Art Bulletin*, XLVI (1964), pp. 260—266, pl. I—I.
TANCOCK, J. „Is Brancusi Still Relevant," *Art News*, oct. 1969, pp. 40—43 și 62.
TILLIM, S. „The Pedestal of Brancusi," *Kenyon Review*, XX (1958), pp. 617—627.
— „Month in Review," *Arts*, XXXV (febr. 1961), pp. 46—47.
TRIER, E. *Form and Space; Sculpture of the Twentieth Century*. Londra: Thames & Hudson, 1961, pp. 10—11, *passim*.
TUCKER, W. „Brancusi," *Studio International*, CLXXIX, 921, april. 1970, pp. 156—161.
URBANOWICZ, B. „Brancusi," *Przeglad Artystyczny* (Varșovia), III, nr. 4. (1957), pp. 2—10.
USCATESCU, G. *Constantin Brancusi*. Madrid: Ateneo, 1958.
VALENTINER, W. R. *Origins of Modern Sculpture*. New York: Wittenborn, 1946, pp. 145—148.
VALLIER, D. „Freitag 4 Mai 1956 bei Brancusi," *Kunst und Zeugnis*. Zürich: P. Schifferli, 1961, pp. 75—80.
VERONESI, G. „Morte di Brancusi," *Emporium*, CXXVI (1957), pp. 146—156.
VIEIRA, J. G. „Constantin Brancusi," *Habitat*, VIII, nr. 42 (1957), pp. 41—43.
VINEA, I. „Pasărea Măiastră" [poem], *Contimporanul*, IV, nr. 52 (1925), p. 2.

Scanned with OKEN Scanner

VITRAC, R. „Constantin Brancusi," *Cahiers d'art*, IV (1929), pp. 382—396.
— „Brancusi," *Dictionnaire biographique des artistes contemporains, 1910 à 1930. I.* (Ed. Edouard-Joseph). Paris: Art et Édition, 1930—35, pp. 196—198.
VLAHUȚĂ, A. „Cuminţenia Pământului," *Universul* (Bucureşti 7 dec. 1910).
VLASIU, I. *„În spaţiu şi timp; Pagini de jurnal"*, Cluj, Dacia 1970, pp. 73—77.
VOGT, A. G. „Brancusis Polituren," *Neue Zürcher Zeitung* (7 apr. 1957), pp. 4—6.
VOLLMER, H. *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, I. Leipzig: Seemann, 1953, pp. 295—296.
WATSON, F. *John Quinn Collection of Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture.* Huntington, N. Y.: Pidgeon Hill Press, 1926, pp. 27, 187—189.
— „The John Quinn Collection," *Arts*, IX(1926), pp. 5—22, 77—92.
— „The Curious Case of Constantin Brancusi", *Arts, XIII*, (1928), pp. 327—328.
WEHRLI, R. „Erinnerung an einen Besuch, 1951," *Neue Zürcher Zeitung* (7 apr. 1957), p. 4
WELLMAN, R. „Gallery Notes," *Parnassus*, V (dec. 1933), p. 10.
WESCOTT, G. „Picasso, Matisse, Brancusi and Arthur Lee," *Vanity Fair*, XXIV (iunie 1925), 56.
WESTHEIM, P. „Bildhauer in Frankreich," *Das Kunstblatt* (Potsdam), VI, nr. 2 (1922), pp. 53—56.
WILENSKI, R. H. *The Modern Movement in Art.* Londra: Faber & Faber, 1932, pp. 22, 161, 164, 219.
— *The Meaning of Modern Sculpture.* Londra: Faber & Faber, 1932, pp. 91, 161.
WILLIAMS, W. C. „Brancusi (First Major Retrospective Exhibition a the Solomon R. Guggenheim Museum)," *Arts*, XXX (nov. 1955), pp. 21—25.
WILSON, A. „A Visit to Brancusi's," *New York Times Book Review and Magazine*, LXXII (19 aug. 1923), pp. 16—17.
ZERVOS, C. „Notes sur la sculpture contemporaine; à propos de la récente exposition internationale de sculpture," *Cahiers d'art*, IV (1929), pp. 465—473.
— „Reflexions sur Brancusi à propos de son exposition à New York," *Cahiers d'art*, IX (1934), pp. 80—83.
— Histoire de l'art contemporain. Paris: *Cahiers d'art*, 1938, pp. 321—328.
— *Constantin Brancusi: sculptures, peintures, fresques, dessins.* Paris: Cahiers d'art, 1957 publicat mai întîi în *Cahiers d'art*, XXX [1955], pp. 153—243.
ZORACH, W. „The Sculpture of Constantin Brancusi," *Arts*, IX (1926), pp. 143—150.

Scanned with OKEN Scanner

POST-SCRIPTUM 1975

Traducerea românească a acestei monografii, cu completările și corecturile importante, a fost terminată în 1972. Deoarece publicarea ei s-a amînat, îi alătur un *scurt addendum* cu cîteva noi lucrări-cheie despre *Păsări,* care mi-au reținut atenția în ultimii ani.

Cercetarea mapelor cu fotografiile lui Brâncuși aflate la Muzeul național de artă modernă din Paris s-a soldat cu următoarele rezultate:

Mapa a treia cu fotografii conține două imagini timpurii ale *Măiestrei* (nr. 1 în catalogul meu). Cea mai bună dintre ele (ilustr. 51) poartă pe dos însemnarea „1910—1912," iar pe față „No. 1" și înălțimea, „0,63 m". Deși arată ca stadiul timpuriu al marmorei albe de la Muzeul de artă modernă din New York (cu o mică placă dreptunghiulară sub coloneta picioarelor — așa cum a fost reprodusă în catalogul expoziției din 1926, de la Galeria Brummer), înălțimea indicată pe fotografie este cu șapte centimetri mai mare decît a marmorei din urmă (care este înaltă doar de 56 cm). Pe de altă parte, cele două bronzuri mai tîrzii (1912) ale *Măiestrei* (nr. 4 și 5) sînt înalte de 61 cm, iar prima dintre ele arată ca și cum ar fi avut o plăcuță sub picioare (vezi ilustr. 7). Gipsul intermediar al *Măiestrei* (nr. 6) arată clar că Brâncuși a mărit înălțimea la versiunile mai tîrzii. Se prea poate ca atunci cînd a scris pe fotografie (ilustr. 51), a combinat în minte cele

Scanned with OKEN Scanner

două versiuni ale lucrării (de vreme ce a pus data 1910—1912).

În mapa cu fotografiile păsărilor există două imagini ale unei versiuni de marmoră ale tipului *Păsării de aur*, una dintre ele fiind reprodusă aici (ilustr. 52). Judecînd după proporţii şi în special după nervurile marmorei, aceasta nu poate fi nici una dintre marmorele existente, de acelaşi tip (ilustr. 15 şi 16)[172].

Trebuie să fie o *Pasăre de aur* timpurie, a cărei existenţă o presupuneam (vezi observaţiile la catalog), adică prototipul, probabil spart şi distrus, după care au fost turnate gipsul „A—8 şi 9" şi bronzurile nr. 8 şi 9. Aceste fotografii s-ar putea să fie singura dovadă a existenţei ei.

În a treia mapă de fotografii se găseşte o imagine a atelierului (ilustr. 53) în care, printre alte lucrări, se poate observa cea mai veche versiune a *Păsării în văzduh* (fig. 1), care pare aici mai înaltă şi mai subţire decît cum apărea într-o altă fotografie, neclară, a atelierului.[173] Nu sînt sigură dacă e gips sau marmoră, dar putea fi foarte bine transformată în gipsul B-12 sau în marmora nr. 12, I (ilustr. 17), printr-o simplă înlocuire a suportului. Este, totuşi, sigur că suportul cu trei semi-rotunduri al *Păsării* de pe ilustr. 53 nu este unul şi acelaşi cu suportul de marmoră asemănător care se mai află încă în atelierul lui Brâncuşi (vezi ilustr. 54 şi nota din catalog, la *Pasărea* nr. 12, I). Suportul existent, înalt de 20 cm şi cu un diametru maxim de 39 cm, are profiluri mai ondulate şi rotunjimi mai lin despărţite. Pe fotografia reprodusă în ilustr. 53 se poate citi, pe dosul ei, scrise de mîna lui Brâncuşi, următoarele:

„No. 9 l'oiseau bois (le coque gauloi) /hoteure 0,98 cm/ la base marbre 0,25 cm,/No. 10 (Torsse de jeune fille) / Hoteure 0,51 cm, la base compris" [sic]. Pe partea din faţă a fotografiei (scris cu creionul dar invizibil pe reproducere), „5" pe partea de sus a soclului *Păsării;* „6" pe al doilea soclu mare, cilindric al *Cocoşului;* „No. 9/1 m/

Scanned with OKEN Scanner

1: *Măiastra* (1910). Pastel pe hîrtie, 46×30 cm. *Galeria Claude Bernard, Paris.*

Scanned with OKEN Scanner

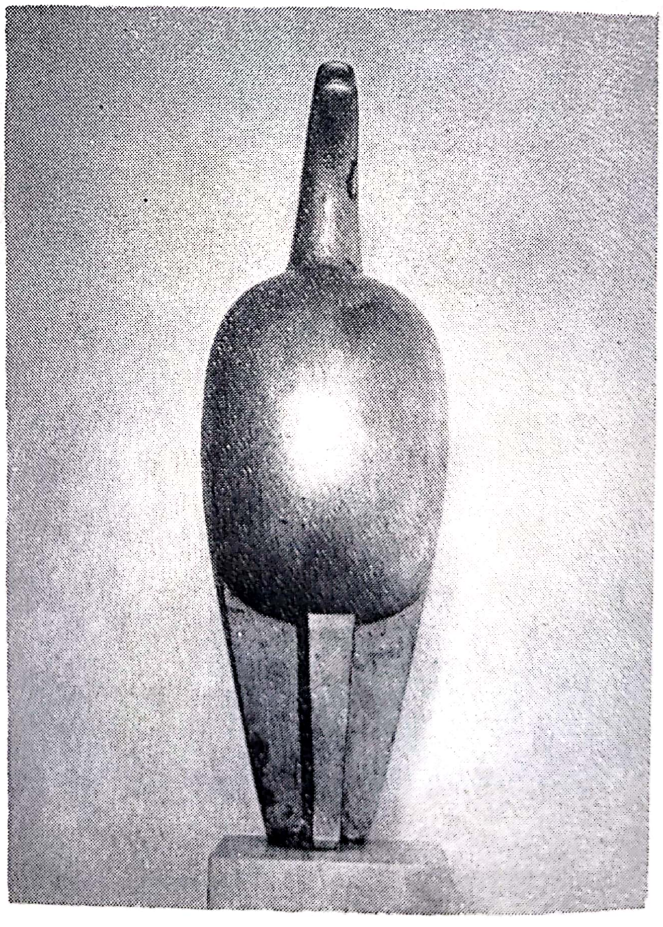
2:1 *Măiastra* (1910). Marmoră albă, h 56 cm. *Colecţia Museum of Modern Art, N. Y.*

Scanned with OKEN Scanner

3:2 *Măiastra* (1911). Bronz polisat, h 55,5 cm. *Colecția Tate Gallery, Londra.*

Scanned with OKEN Scanner

4:2 *Măiastra* (1911). Bronz polisat, h 55,5 cm. *Grădina lui Edward Steichen, cca 1913, Voulangis, Franţa.*

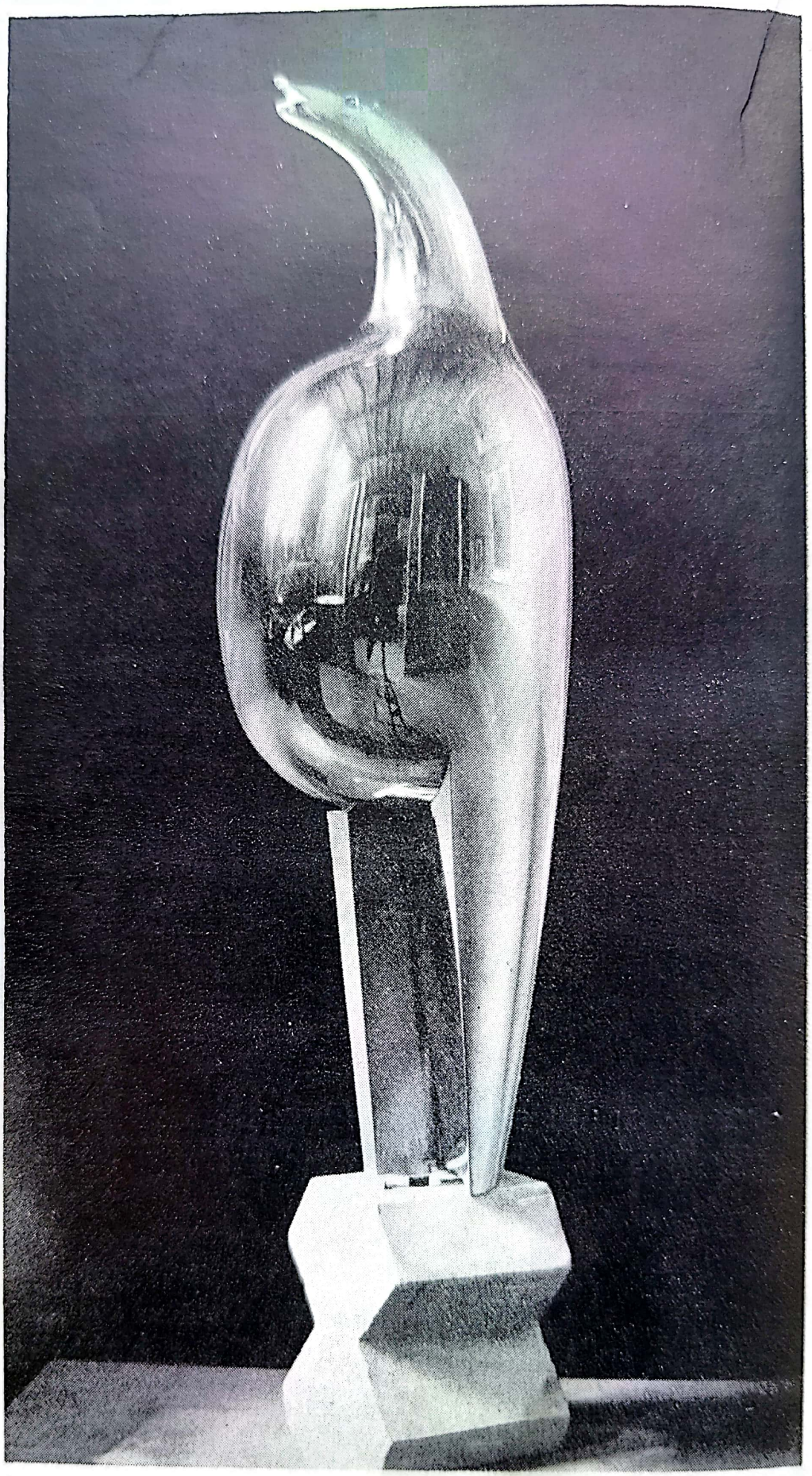


5:3 *Măiastra* (1911!). Bronz aurit, h 56 cm. *D-na Katharine Graham, Washington, D. C.*

Scanned with OKEN Scanner

6: *Măiestre.* Mulajul în gips, alungit (pierdut) pentru versiunile în bronz nr. 4 şi 5 şi marmora cenuşie nr. 7 (fotografiate în atelierul lui Brâncuşi în 1955).

Scanned with OKEN Scanner



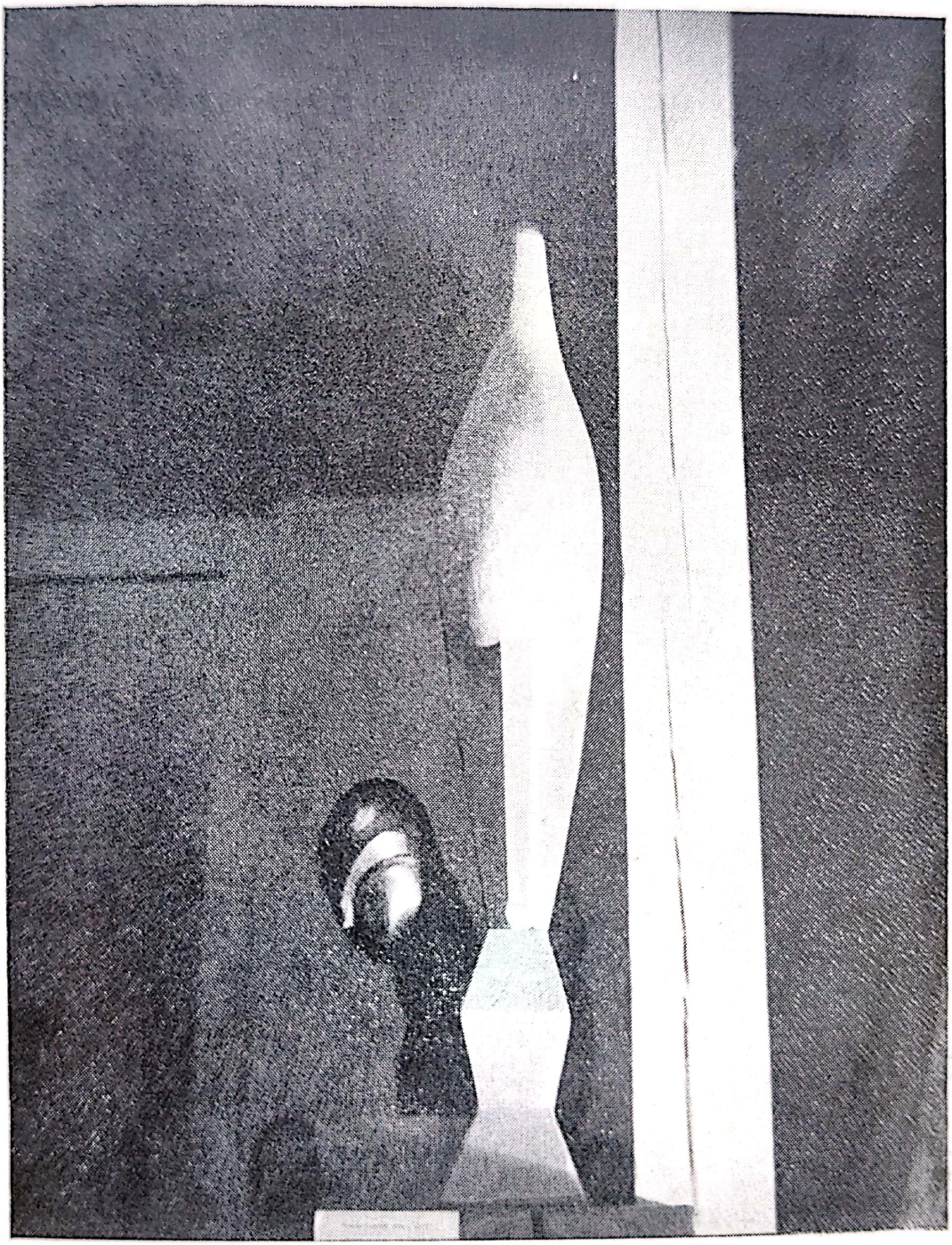
7:4 *Măiastra* (1912). Bronz polisat, h 61 cm. *Fundația Peggy Guggenheim, Veneția.*

8:5 *Măiastra* (1912). Bronz polisat, h 60,5 cm. *Des Moines Art Center, Des Moines, Iowa. Donaţia d-lui şi d-nei John Cowles.*

Scanned with OKEN Scanner

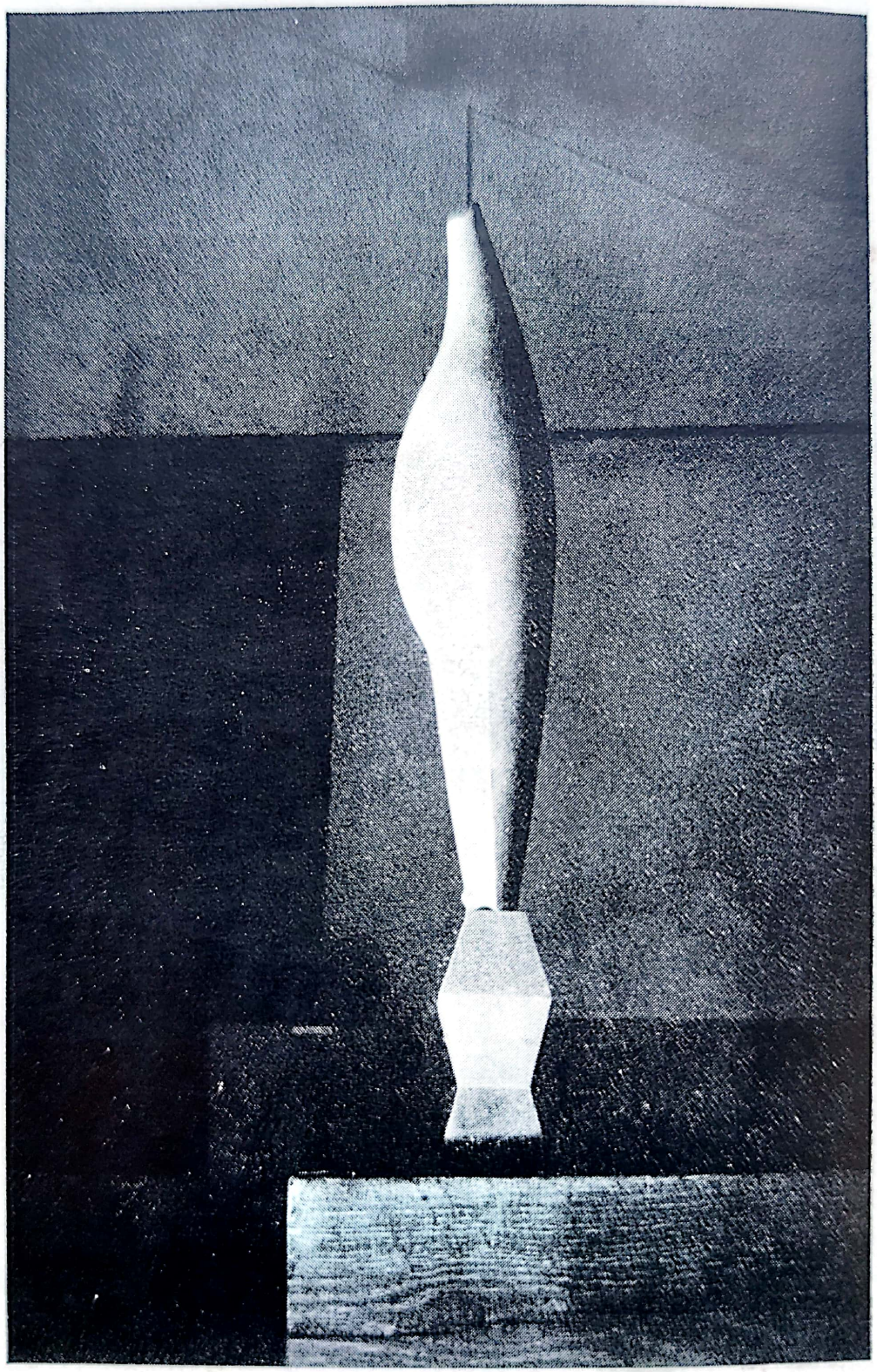
9:6 *Măiastra* (cca 1914). Marmoră albă, h 61 cm. *Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Colecţia Louis şi Walter Arensberg.*

Scanned with OKEN Scanner



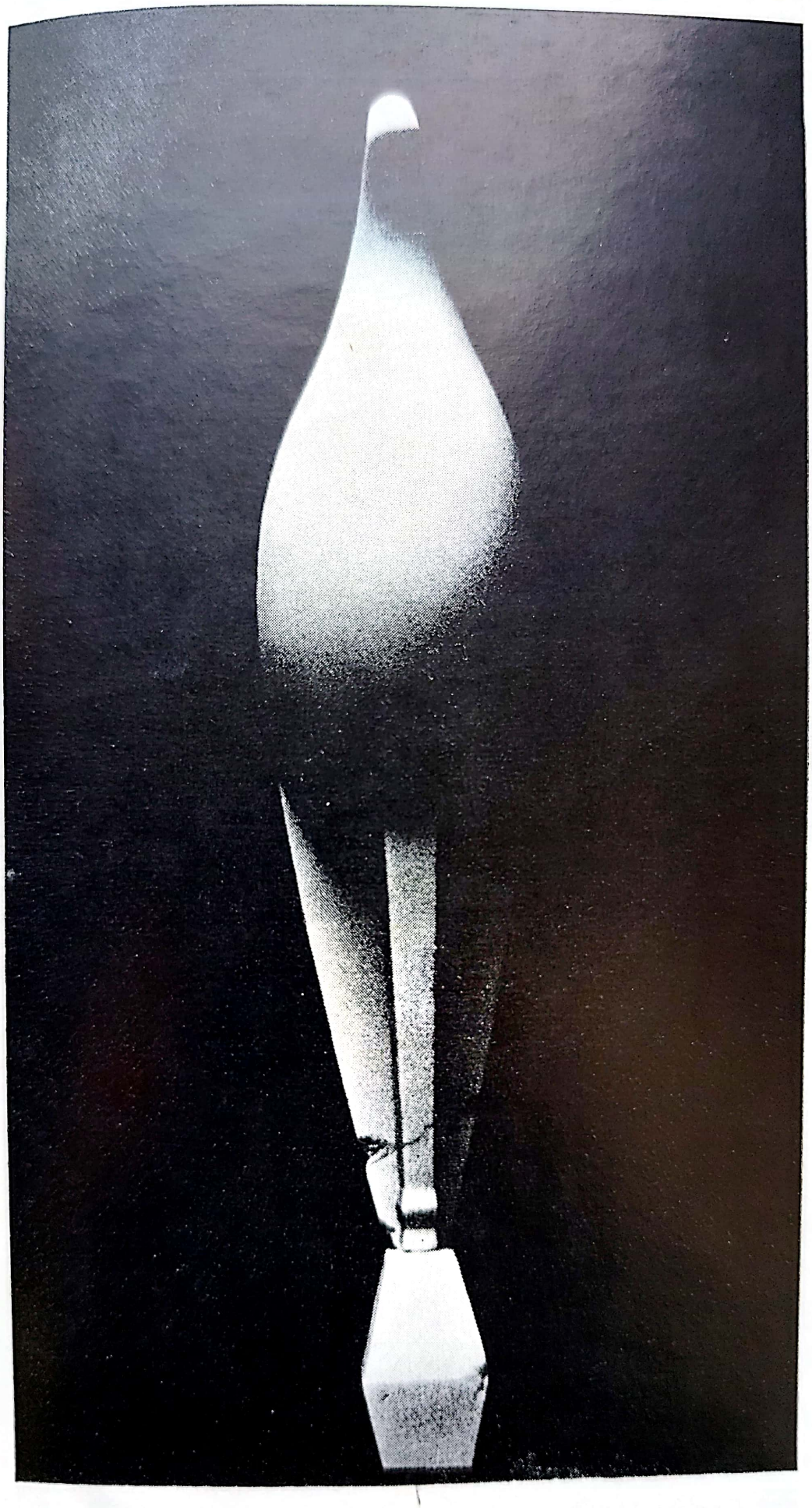
10:7 *Măiastra* (1915?). Marmoră cenuşie, h 70 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi).*

Scanned with OKEN Scanner



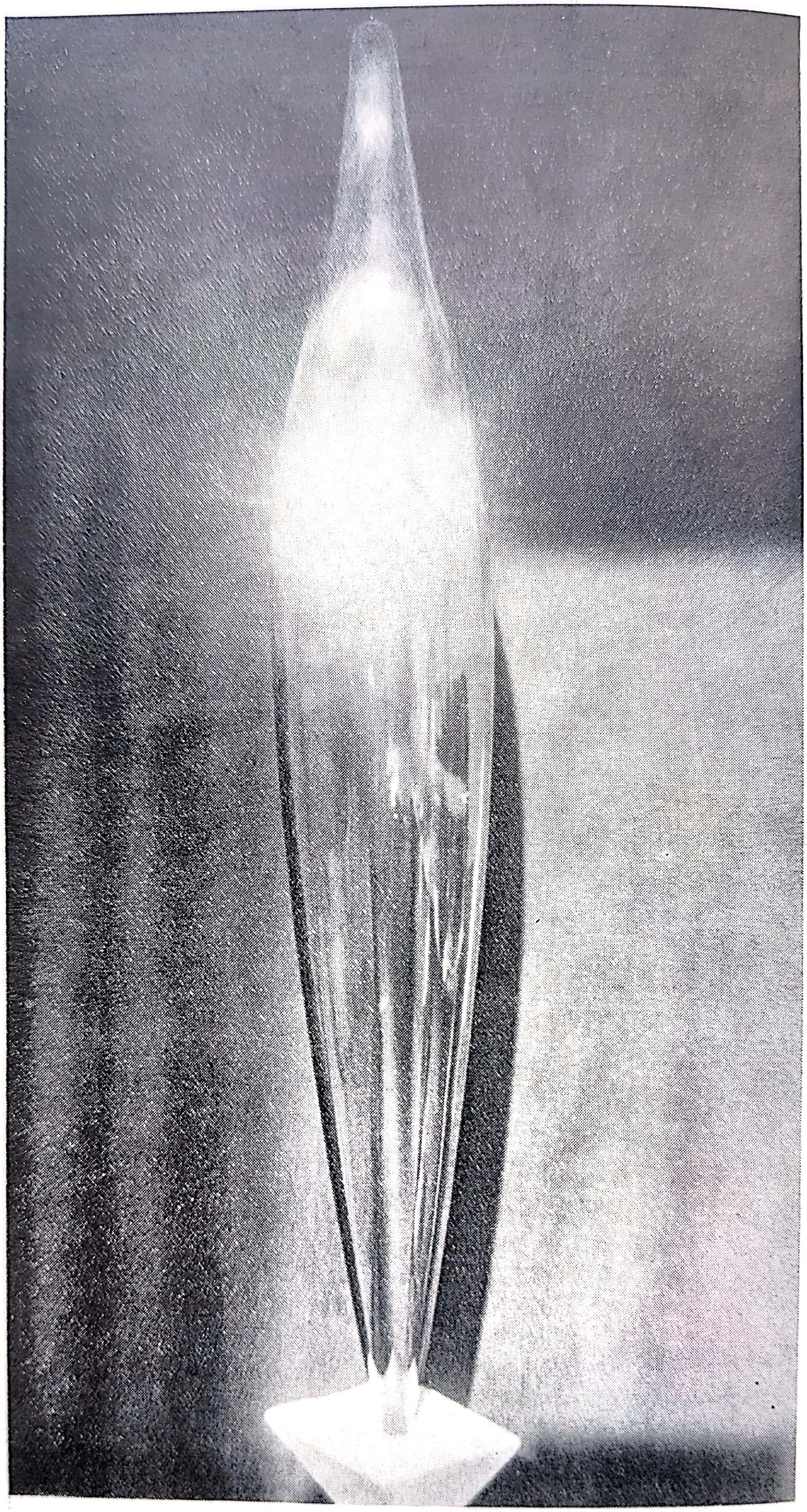
11:7 *Măiastra* (1915?). Marmoră cenușie, h 70 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuși).*

Scanned with OKEN Scanner



12: *Măiastra* (1915?). Marmoră albă. Pierdută (*foto C. Brâncuşi*)

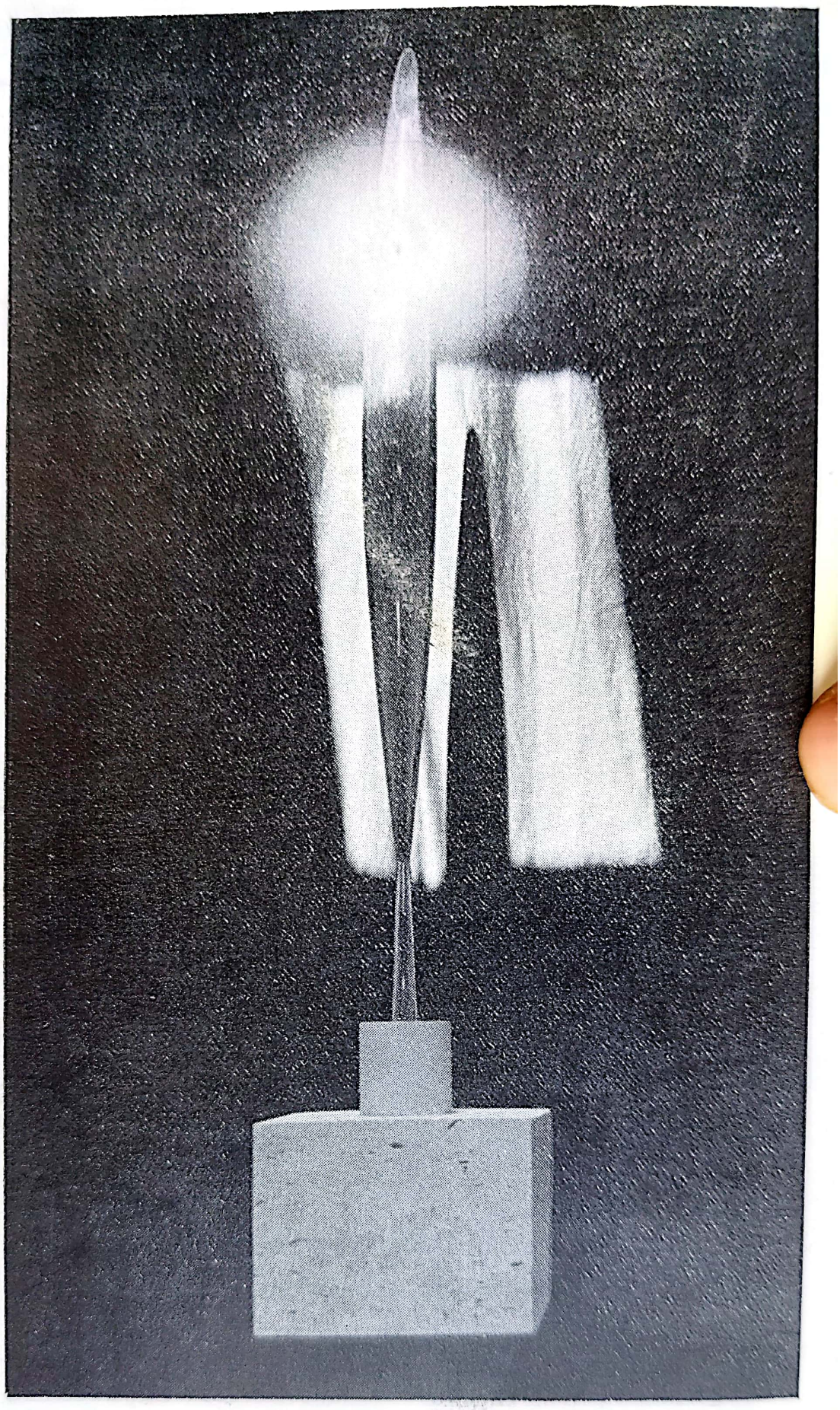
Scanned with OKEN Scanner



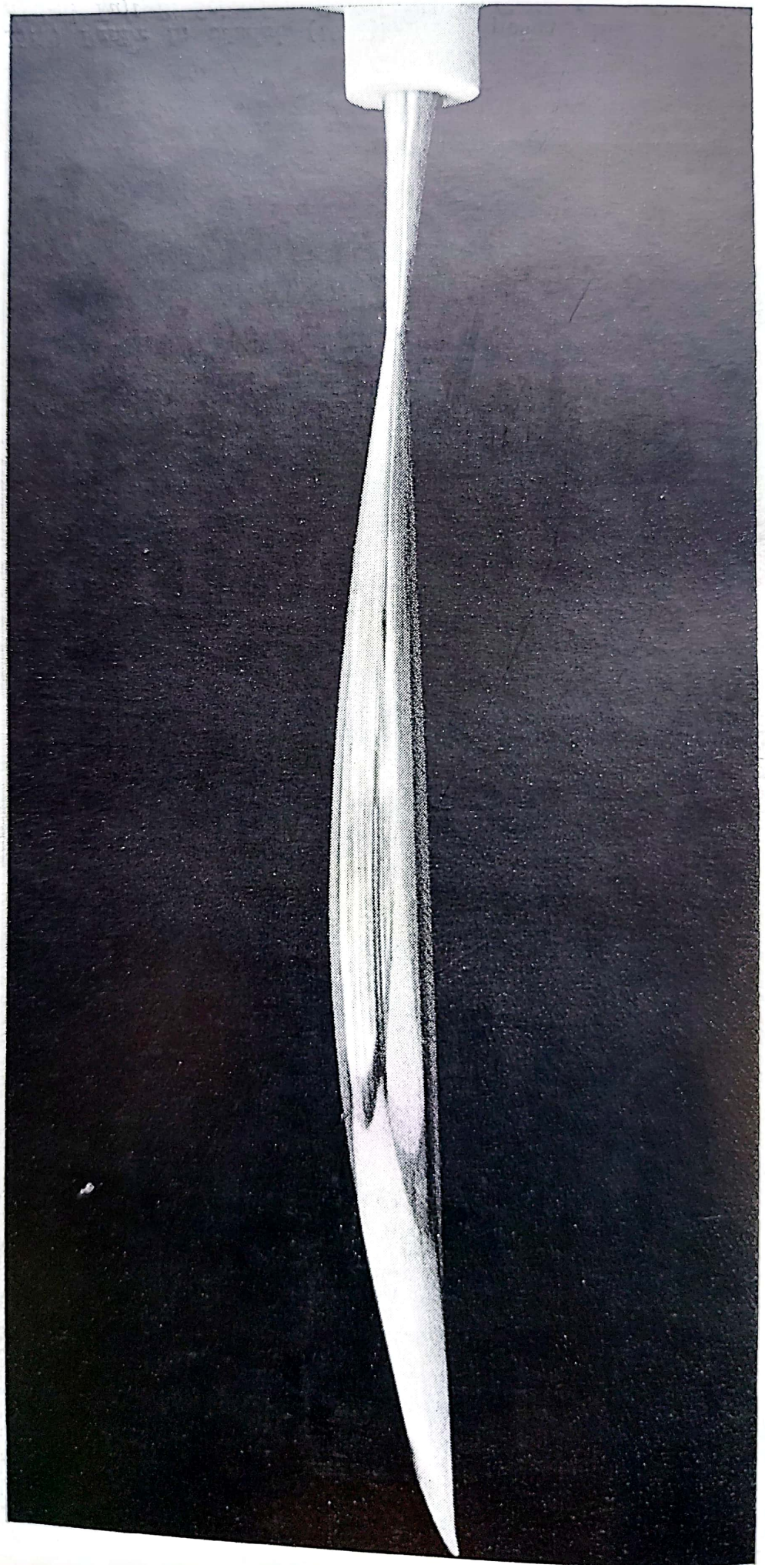
13:8 *Pasărea de aur* (1919). Bronz polisat, h 96 cm. *Arts Club, Chicago (foto C. Brâncuşi).*

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

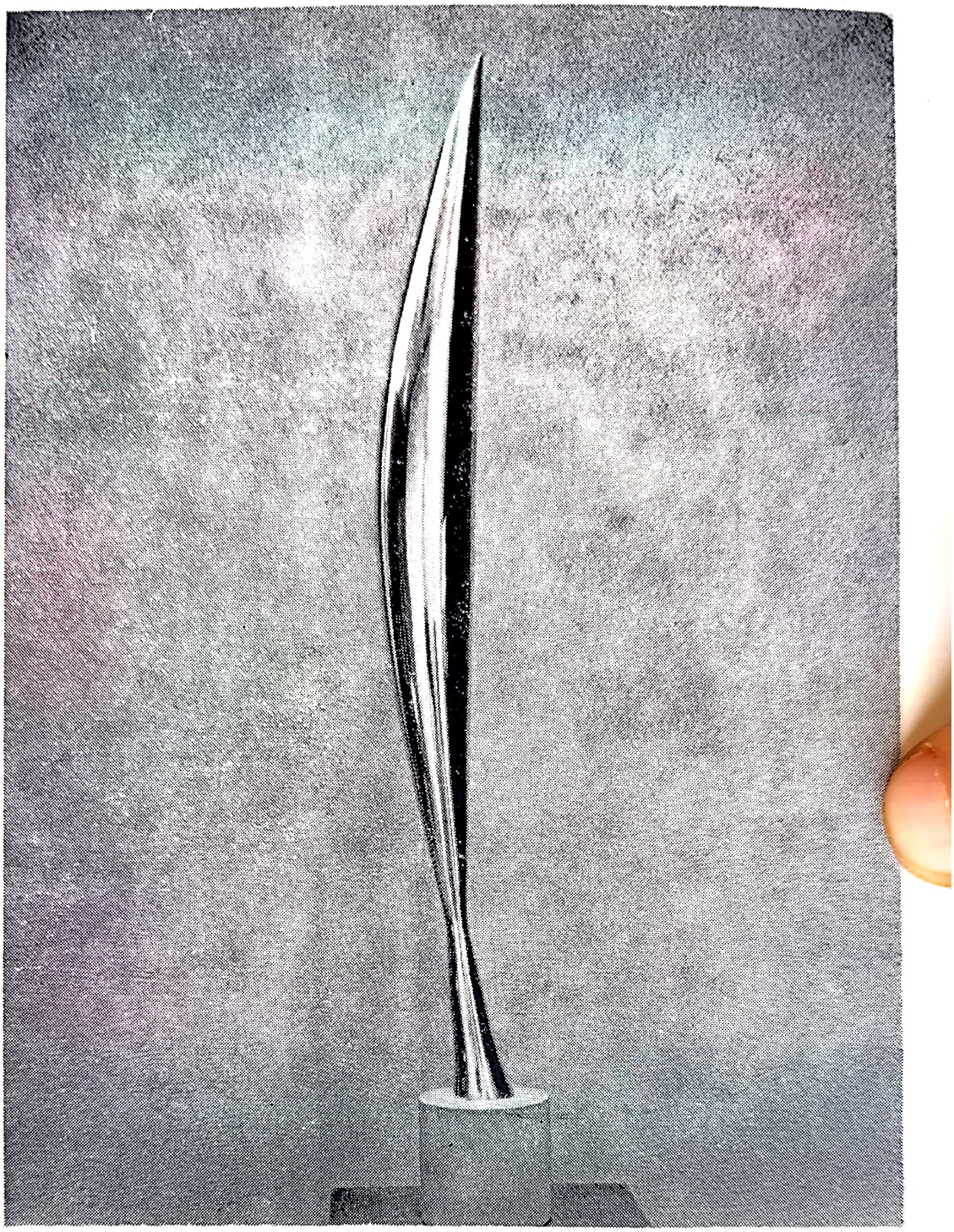


25:19 *Pasăre în văzduh* (1927). Bronz polisat, h 184 cm. *D-na şi d-ul Taft B. Schreiber, Beverly Hills, Calif. (foto C. Brâncuşi).*



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



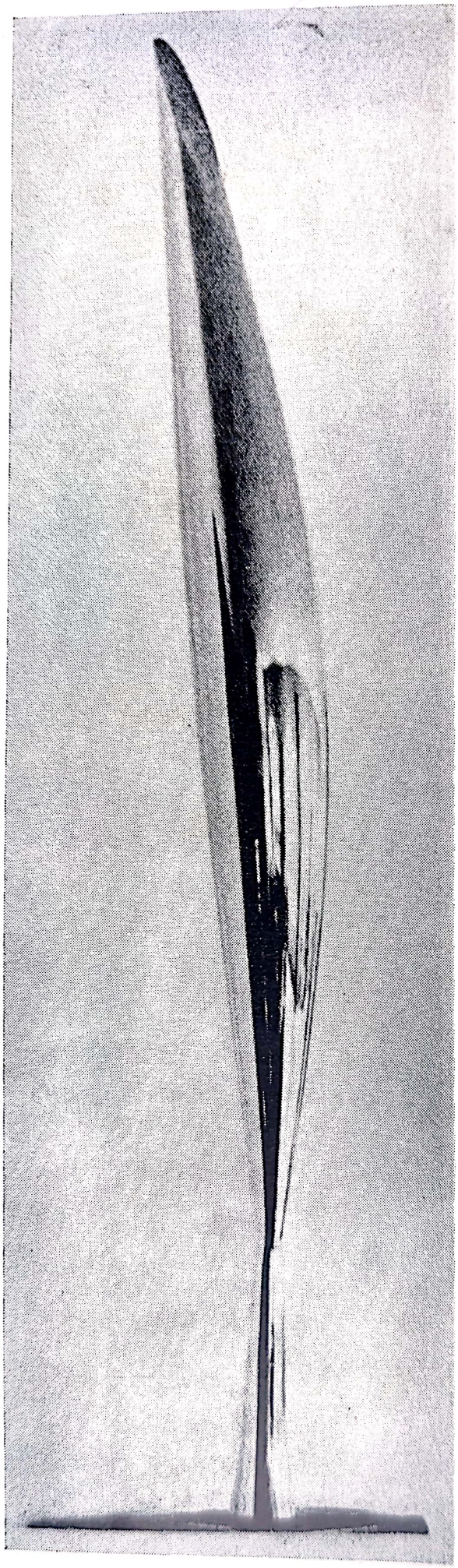
23:18 *Pasăre în văzduh* (cca 1927). Bronz polisat, h 137 cm. *Colecţia Museum of Modern Art, N. Y.*

24:19 *Pasăre în văzduh* (1927). Bronz polisat, h 184 cm. *D-na şi d-ul Taft B. Schreiber, Beverly Hills, California.*

Scanned with OKEN Scanner

22:17 *Pasăre în văzduh* (1925). Marmoră albă, h cca 182 cm. *D-na Eugene Meyer, Jr. Mount Kisco, N. Y. (foto C. Brâncuşi).*

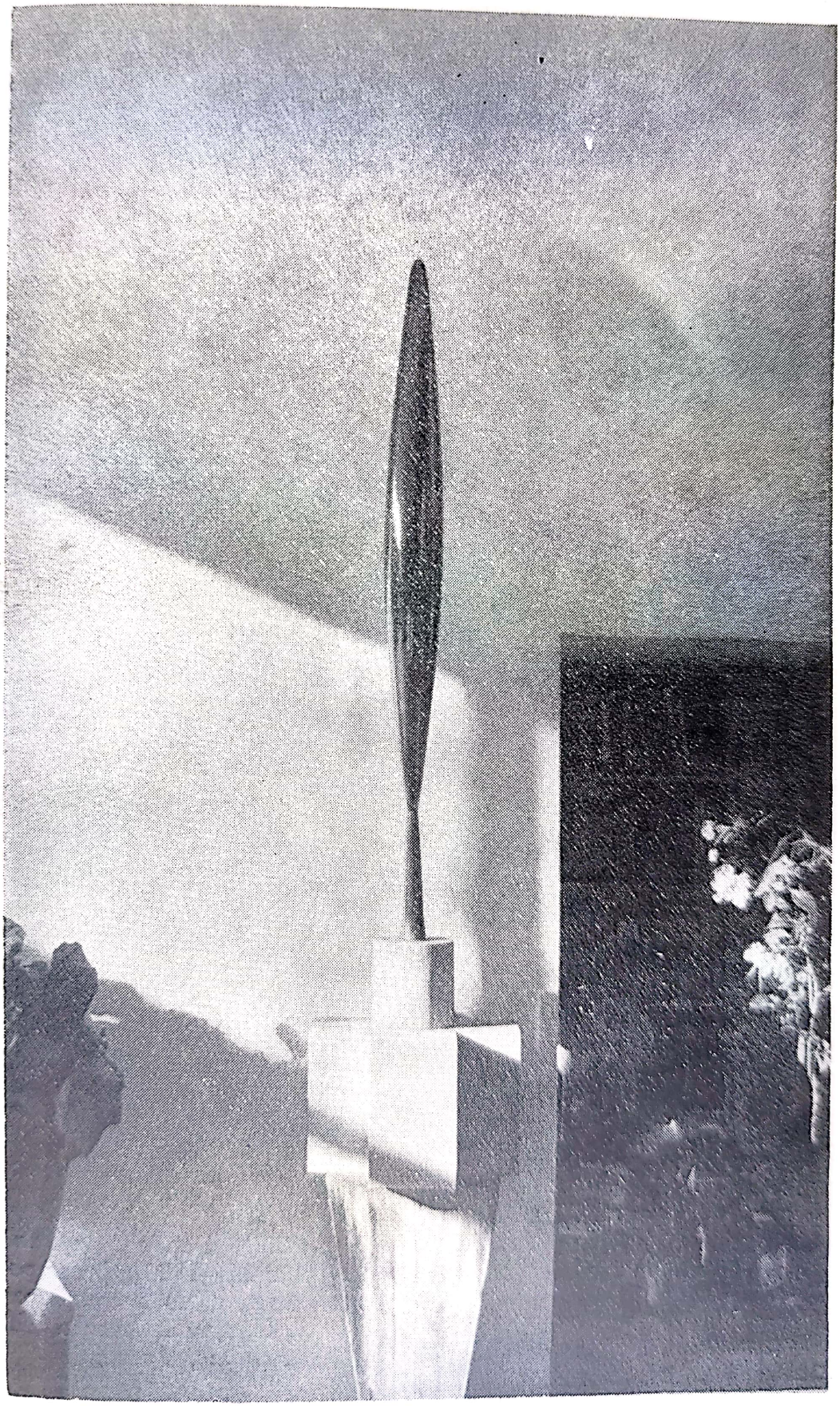
Scanned with OKEN Scanner



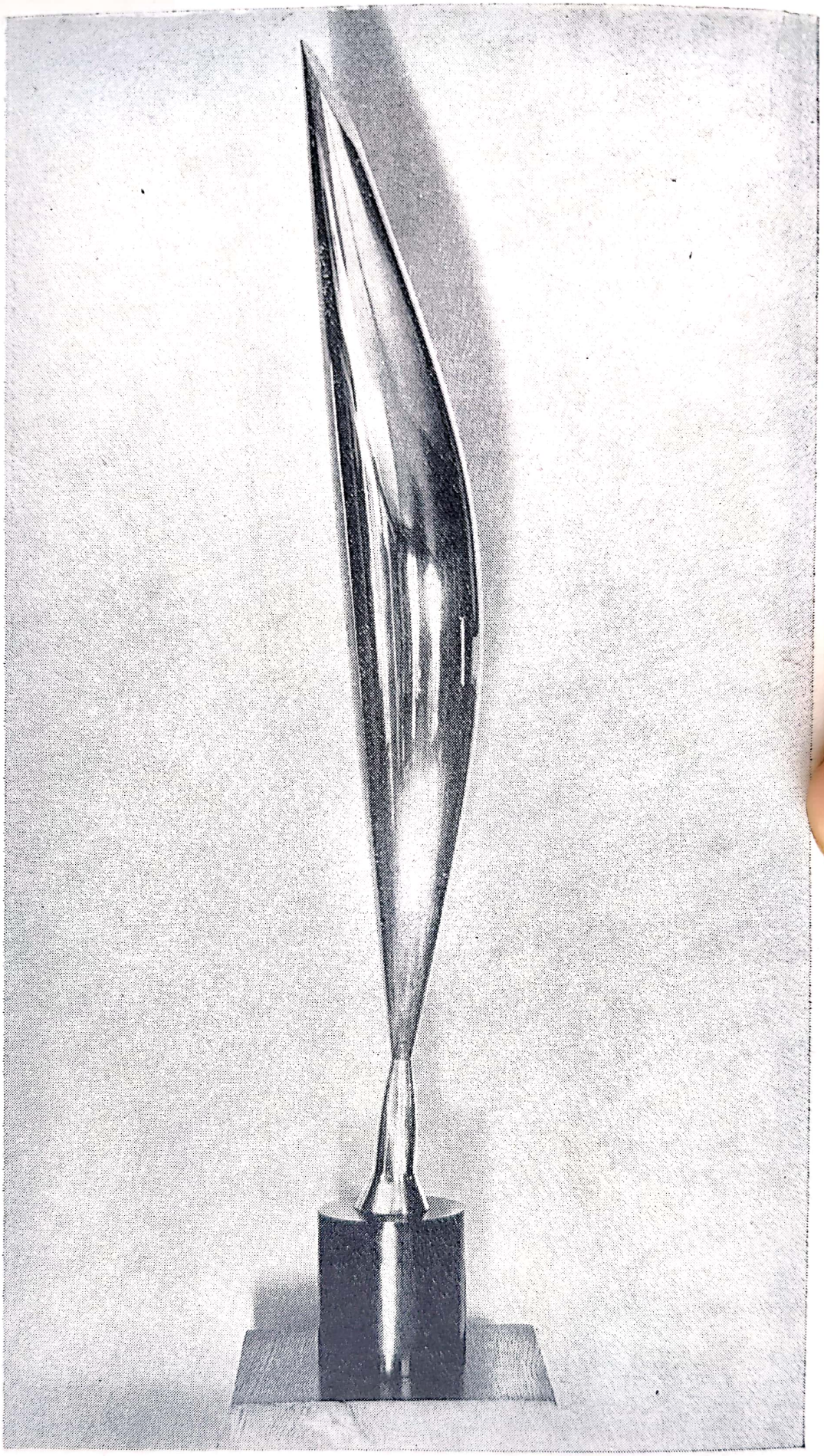
21:16 *Pasăre în văzduh* (1925—1928). Bronz polisat, h 136,5 cm. *Baron Philippe de Rothschild, Pauillac, Franţa.*

Scanned with OKEN Scanner

20:15 *Pasăre în văzduh* (1925—1926), Bronz polisat, h 135,5 cm. *D-na Edward Steichen, West Redding, Conn.*

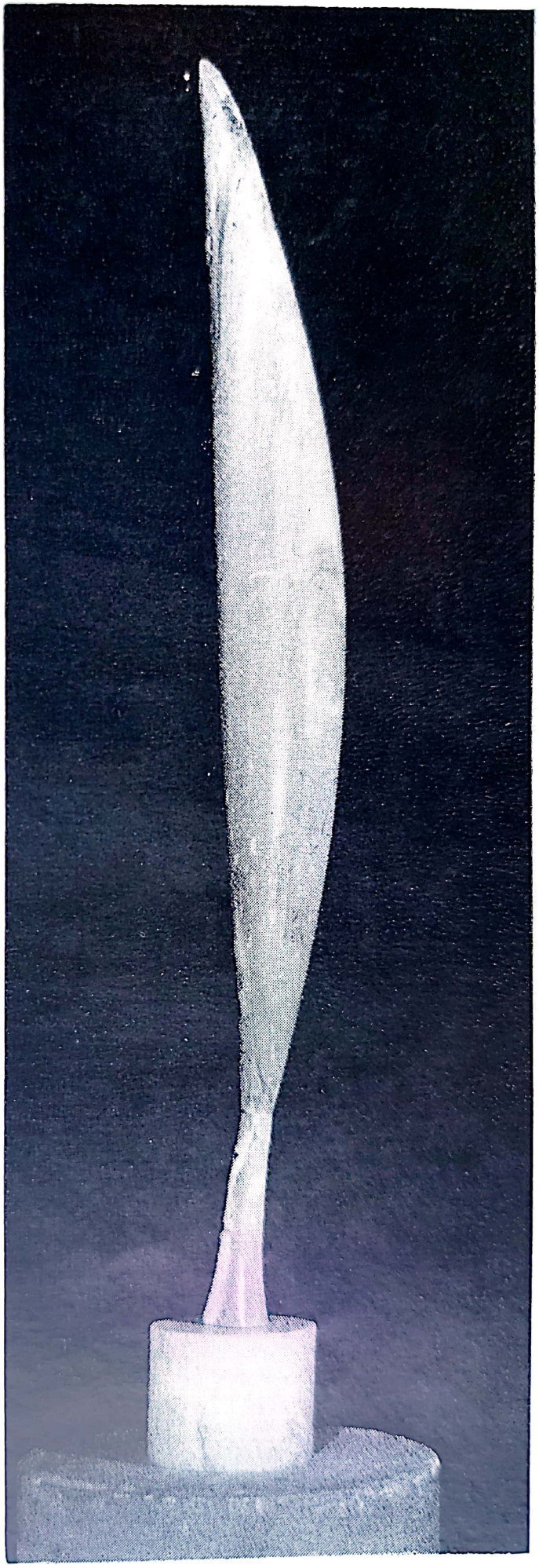


Scanned with OKEN Scanner



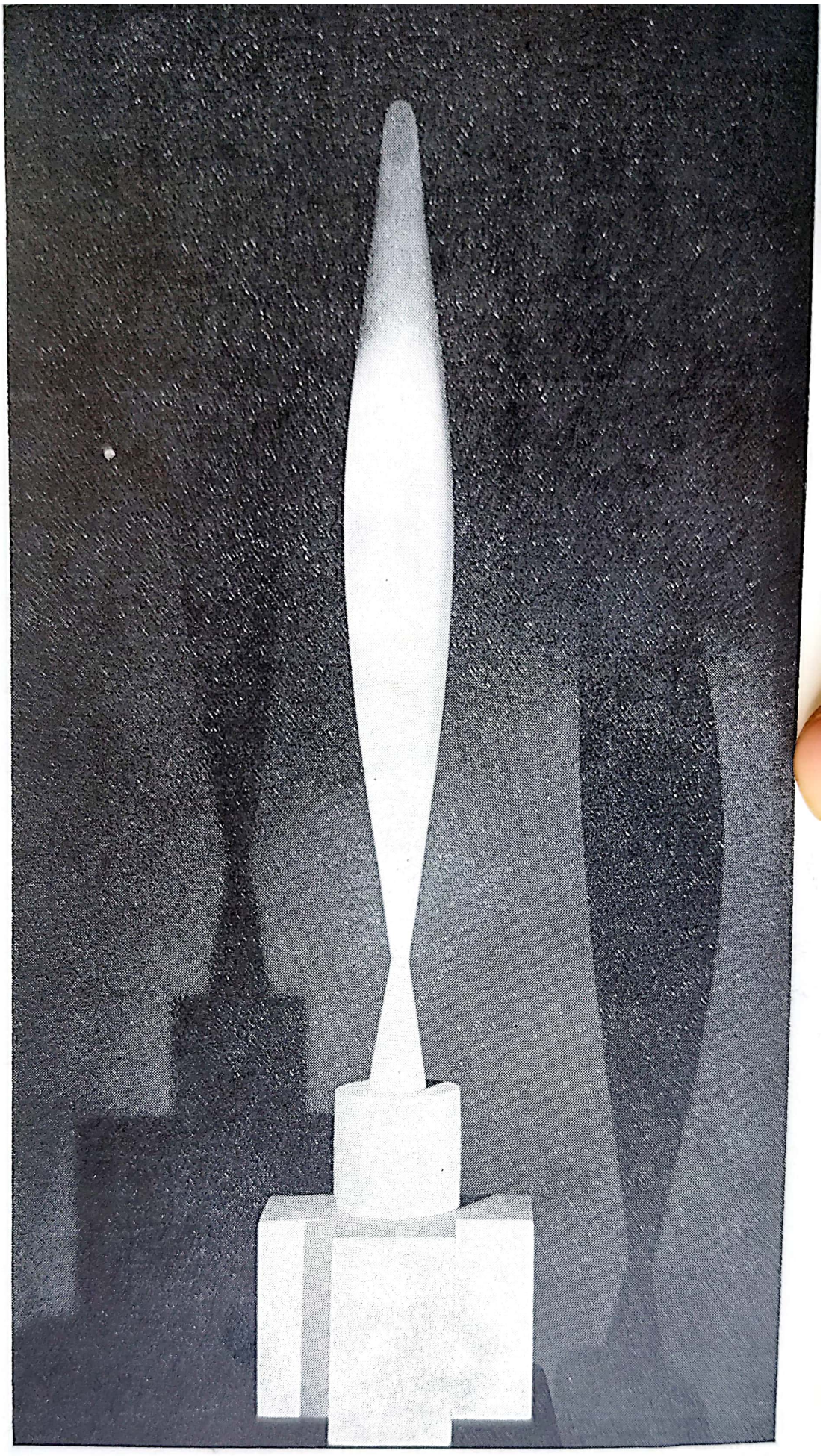
19:14 *Pasăre în văzduh* (1924). Bronz polisat, h 127,5 cm. *Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Colecţia Louise şi Walter Arensberg.*

Scanned with OKEN Scanner



18:13 *Pasăre în văzduh* (1923). Marmură galbenă, h 116 cm. *Philadelphia Museum of Art, Philadelphia. Colecţia Louise şi Walter Arensberg.*

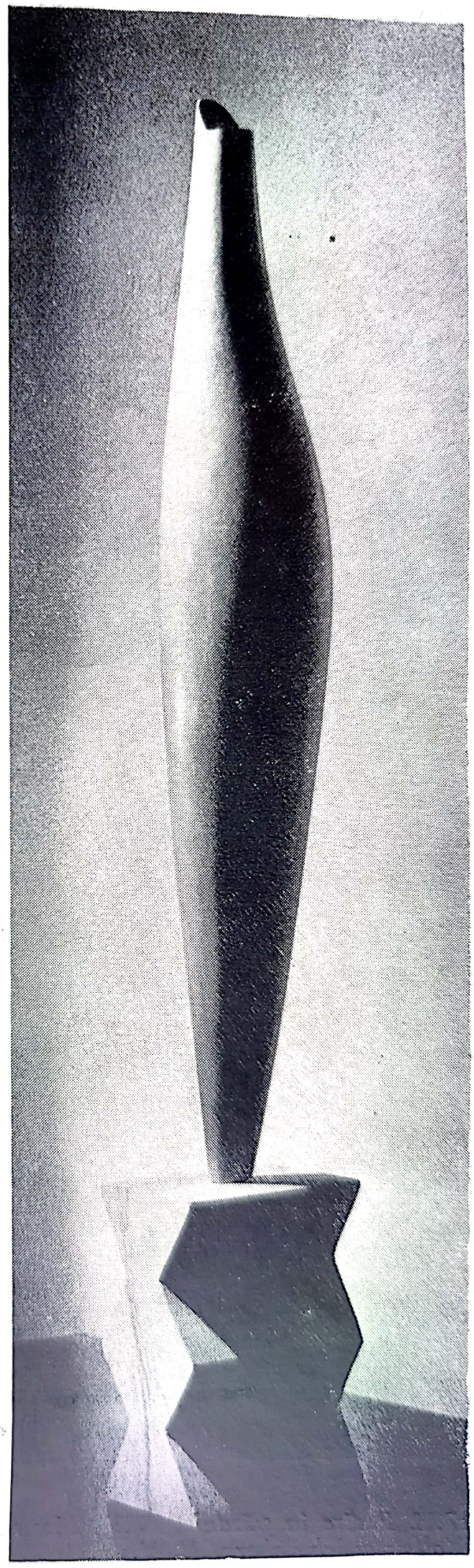
Scanned with OKEN Scanner



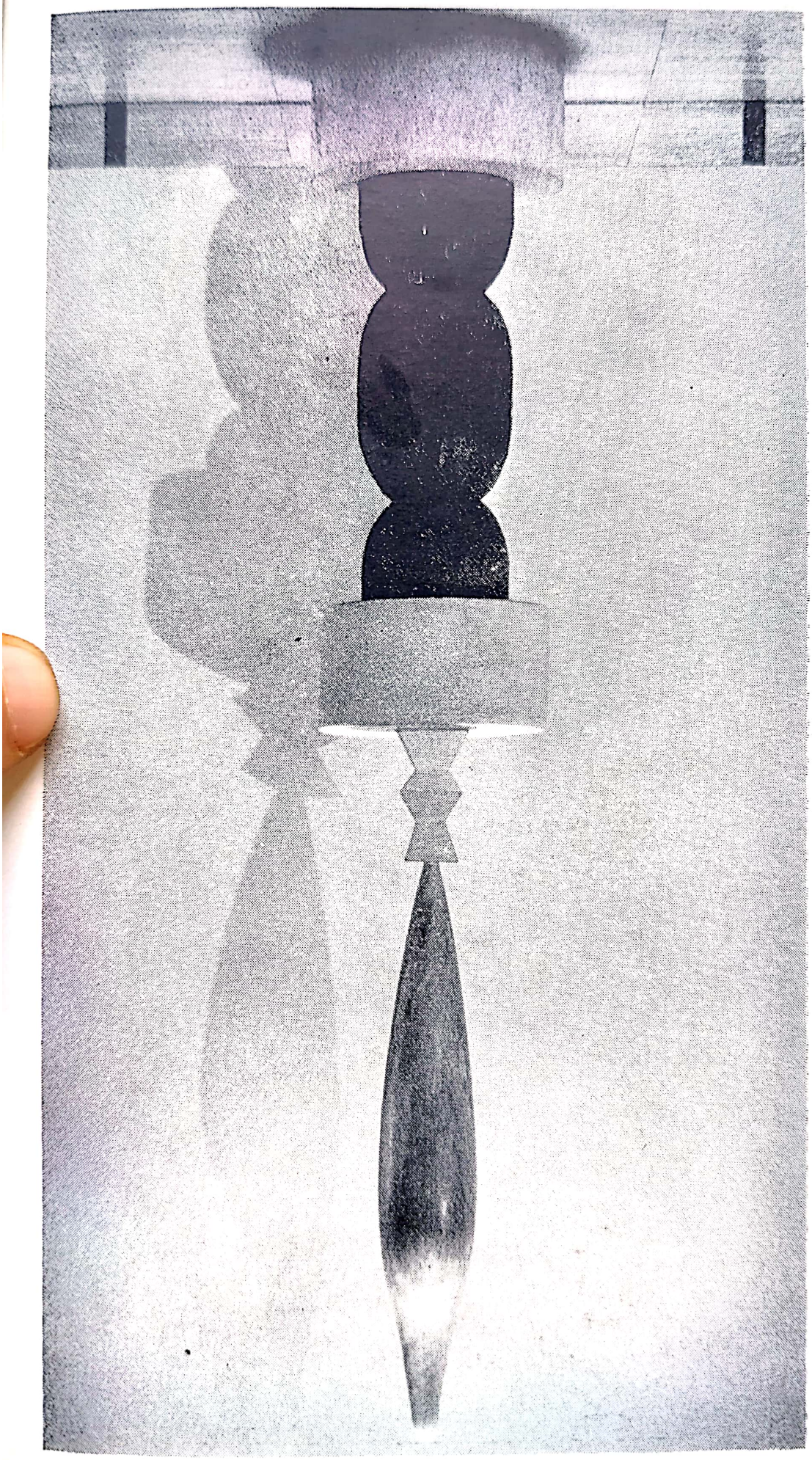
17:12 *Pasăre în văzduh* (1923). Marmoră albă, h 128,5 cm. *D-na Wolfgang Schoenborn, N. Y.*

Scanned with OKEN Scanner

15:10 *Pasărea de aur* (1920). Marmoră galbenă, h 92 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. Colecţia Societe Anonyme, donaţia Katherinei S. Dreter.

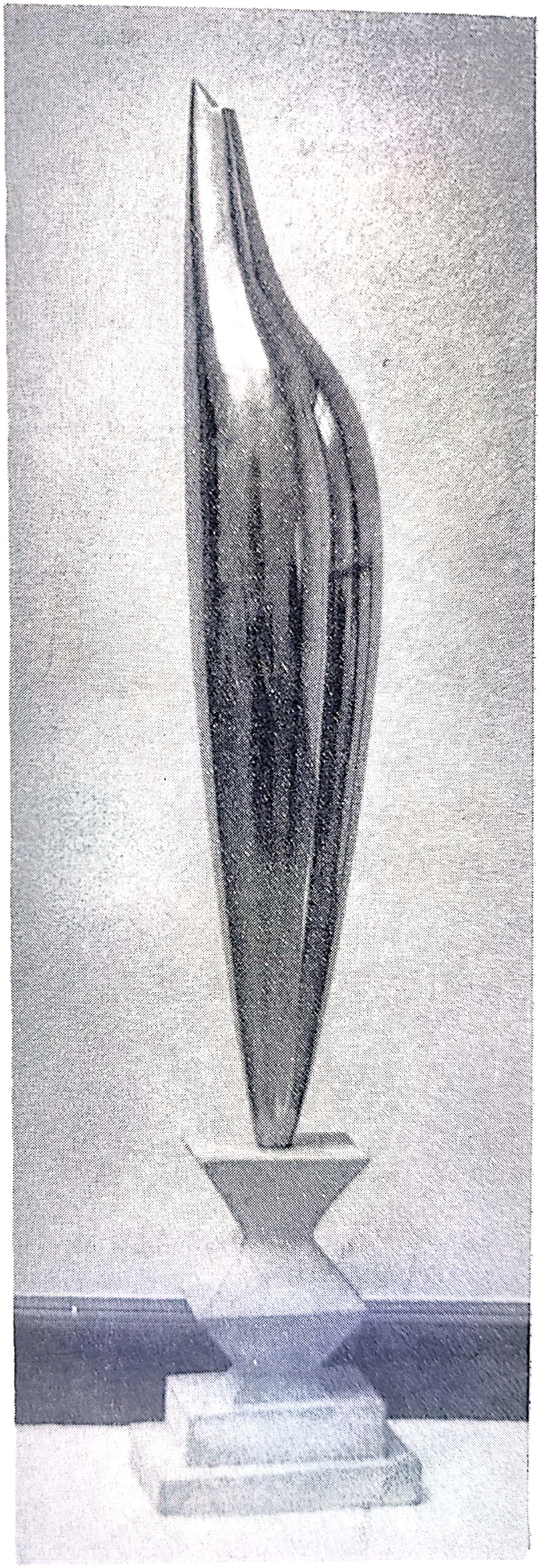


16:11 *Pasărea de aur* (1920?). Marmoră cenuşie, h 90 cm. *Baroana Alain de Gunzburg, Paris.*



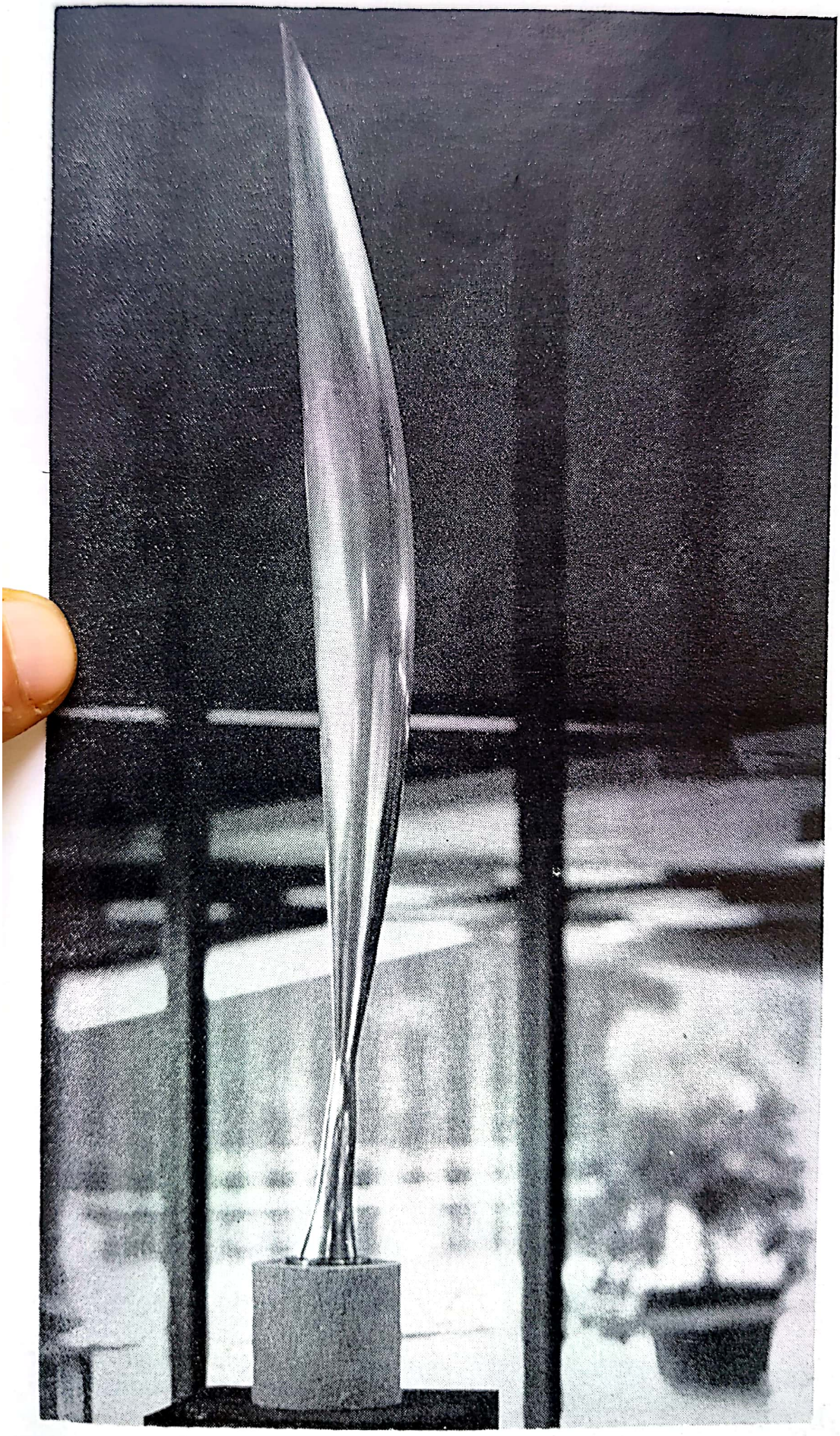
Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

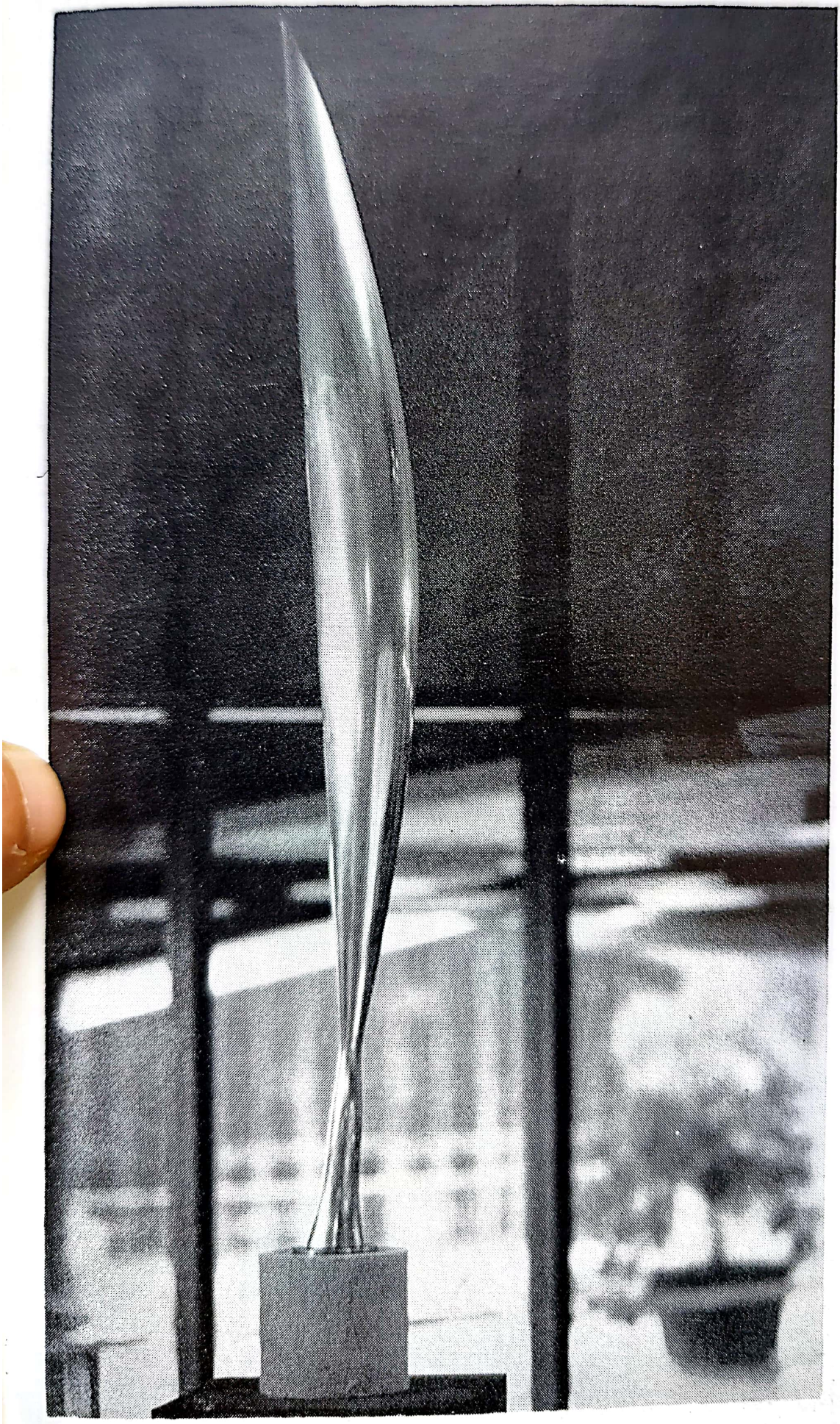


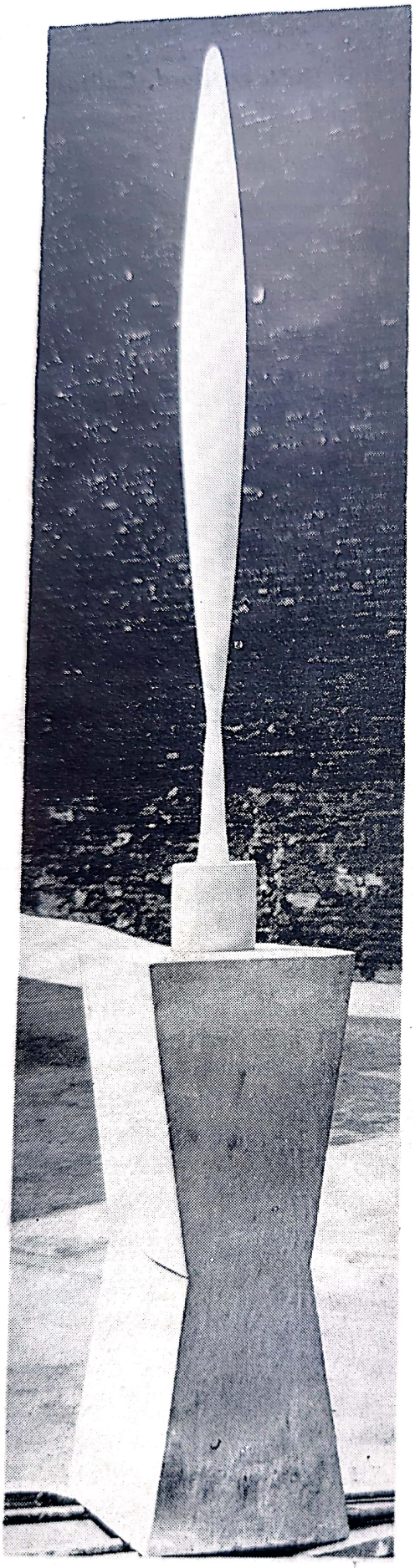
14:9 *Pasărea de aur* (1919?). Bronz polisat, h 96 cm. The Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

26:20 *Pasăre în văzduh* (cca 1928). Bronz polisat, h 185.5 cm. *Colecție particulară împrumutată pe o perioadă de timp nedefinită la Tressider Union, Stanford University, Stanford, California.*



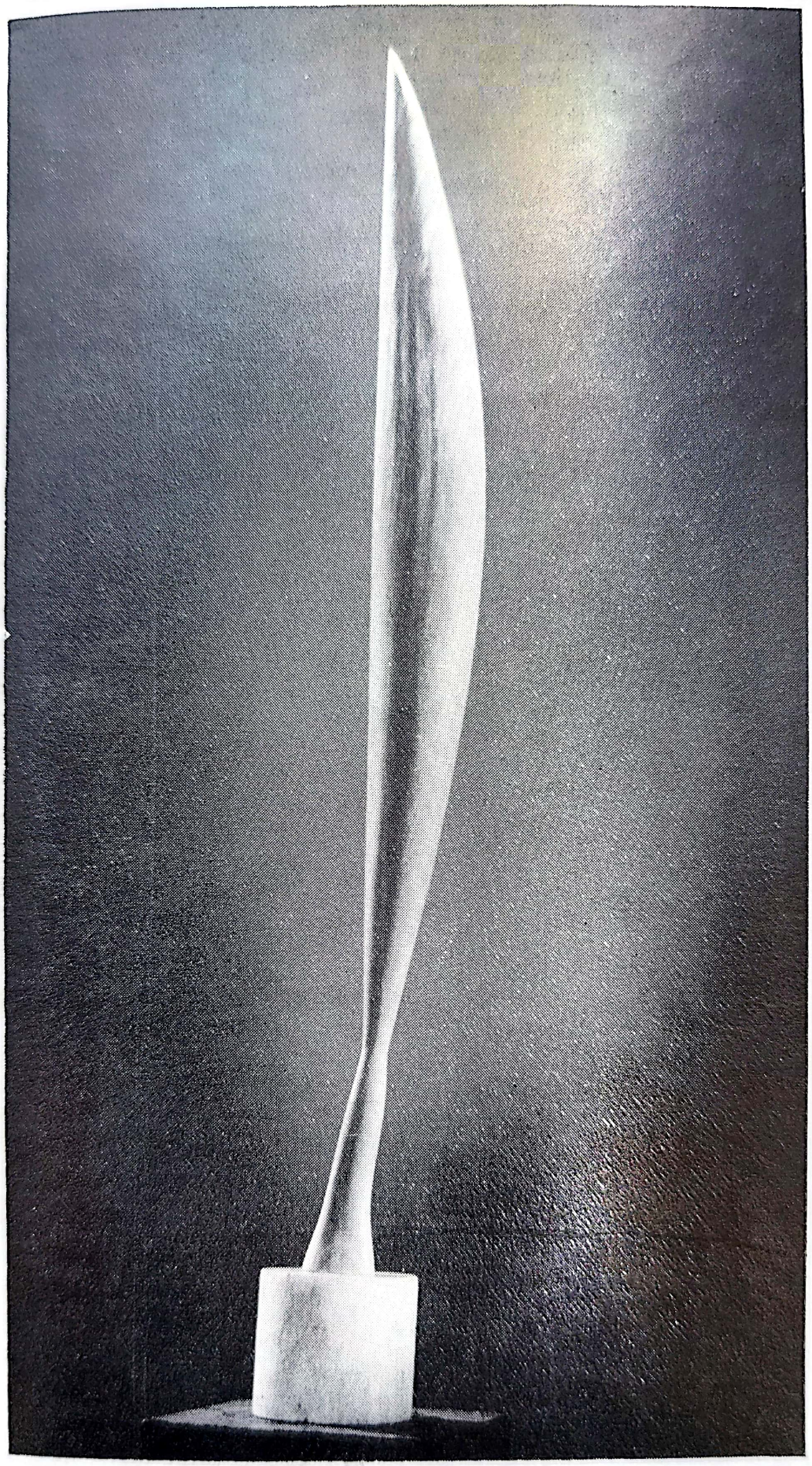
26:20 *Pasăre în văzduh* (cca 1928). Bronz polisat, h 185.5 cm. *Colecție particulară împrumutată pe o perioadă de timp nedefinită la Tressider Union, Stanford University, Stanford, California.*





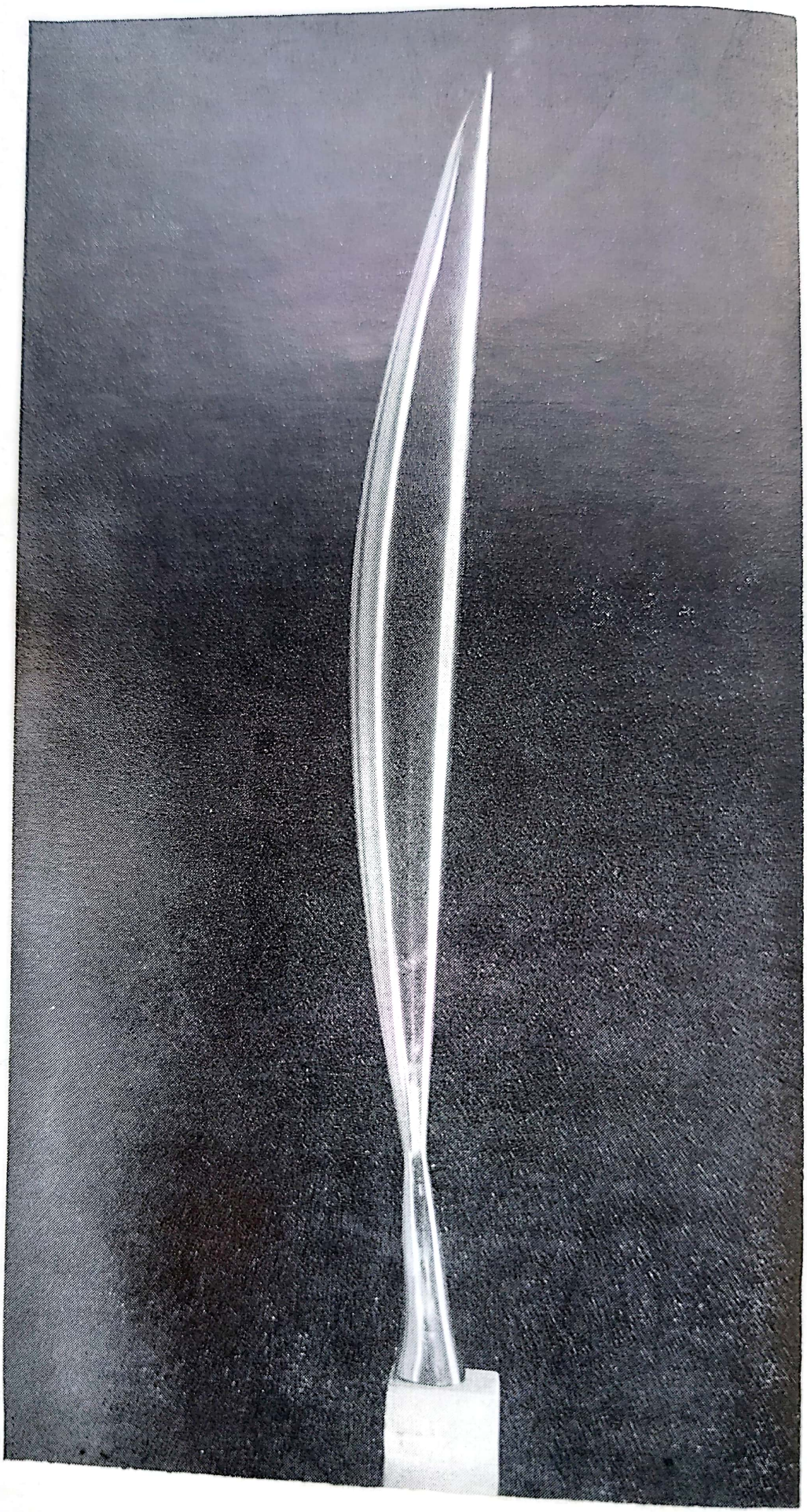
27:21 *Pasăre în văzduh* (cca 1929—1930). Marmoră albă, h 189 cm. *Colecţia Nelson A. Rockefeller, Pocantico Hills, N. Y.*

28:22 Pasăre în
Kunsthaus, Zürich



28:22 *Pasăre în văzduh* (cca 1931). Marmoră cenuşie, h 134,5 cm. *Kunsthaus, Zürich.*

Scanned with OKEN Scanner

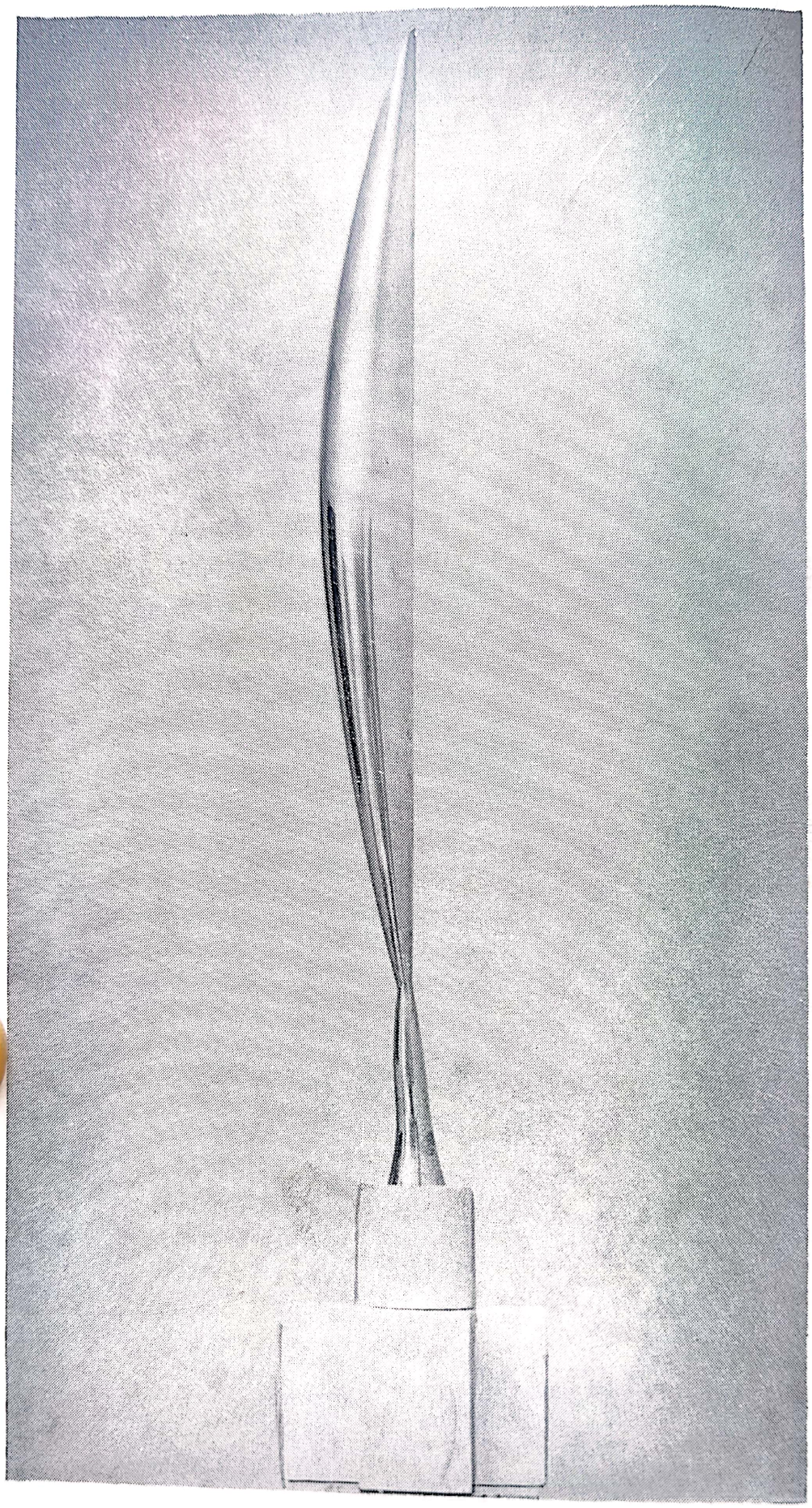


29:23 *Pasăre în văzduh* (anii 1930). Bronz polisat, h 134 cm. *Fundația Peggy Guggenheim, Veneția.*

Scanned with OKEN Scanner

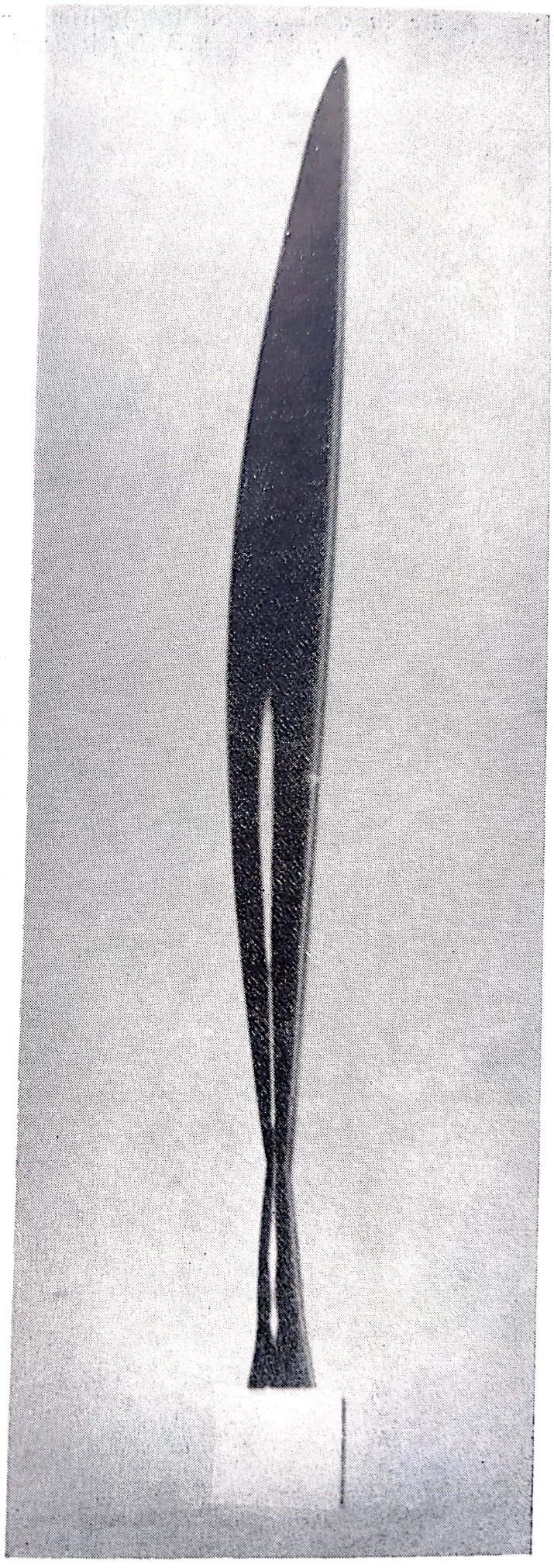
30:24 *Pasăre în văzduh* (1931—1936). Marmoră albă, h 184 cm. *The Australian National Gallery, Canberra.*

Scanned with OKEN Scanner



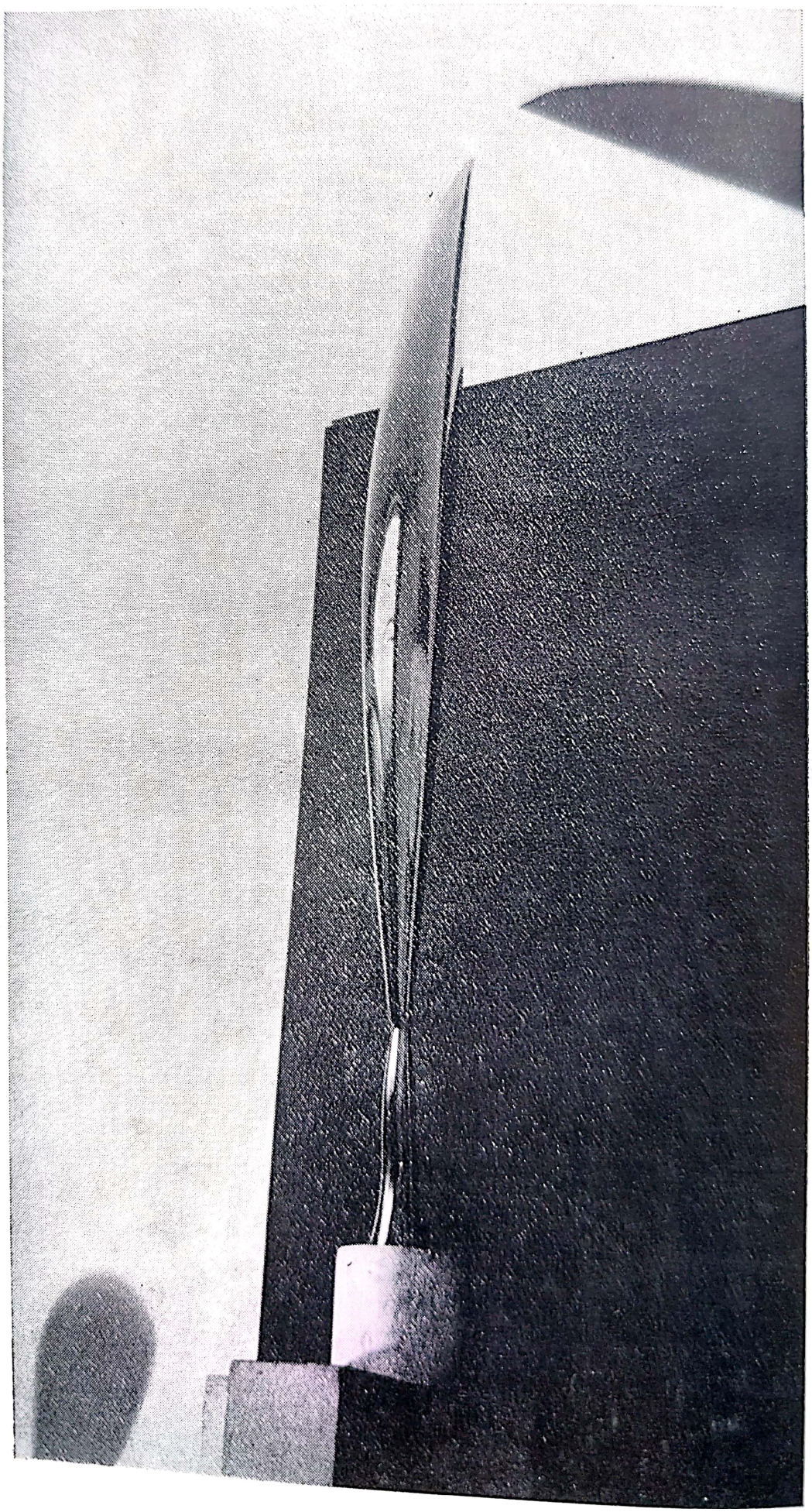
31:25 *Pasăre în văzduh* (anii 1940?). Bronz polisat, h 183 cm. *Colecţia Museum of Modern Art, N. Y. Donaţia d-lui şi d-nei William A. M. Burden.*

Scanned with OKEN Scanner



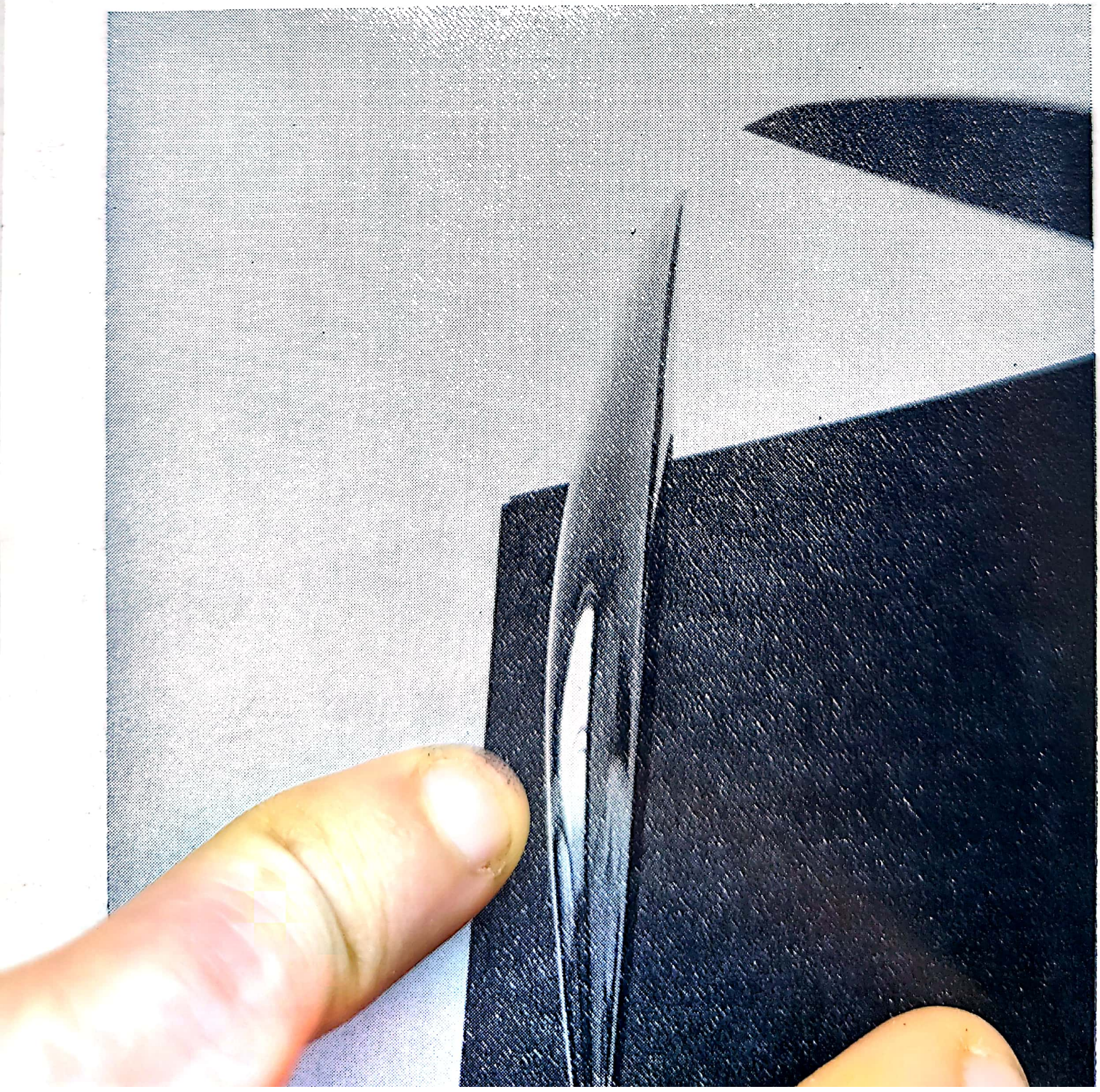
32:26 *Pasăre în văzduh* (1931—1936). Marmoră neagră, h 195 cm. *The Australian National Gallery, Canberra.*

33:27 *Pasăre în văzduh* (anii 1940). Bronz polisat, h 193,5 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi).*



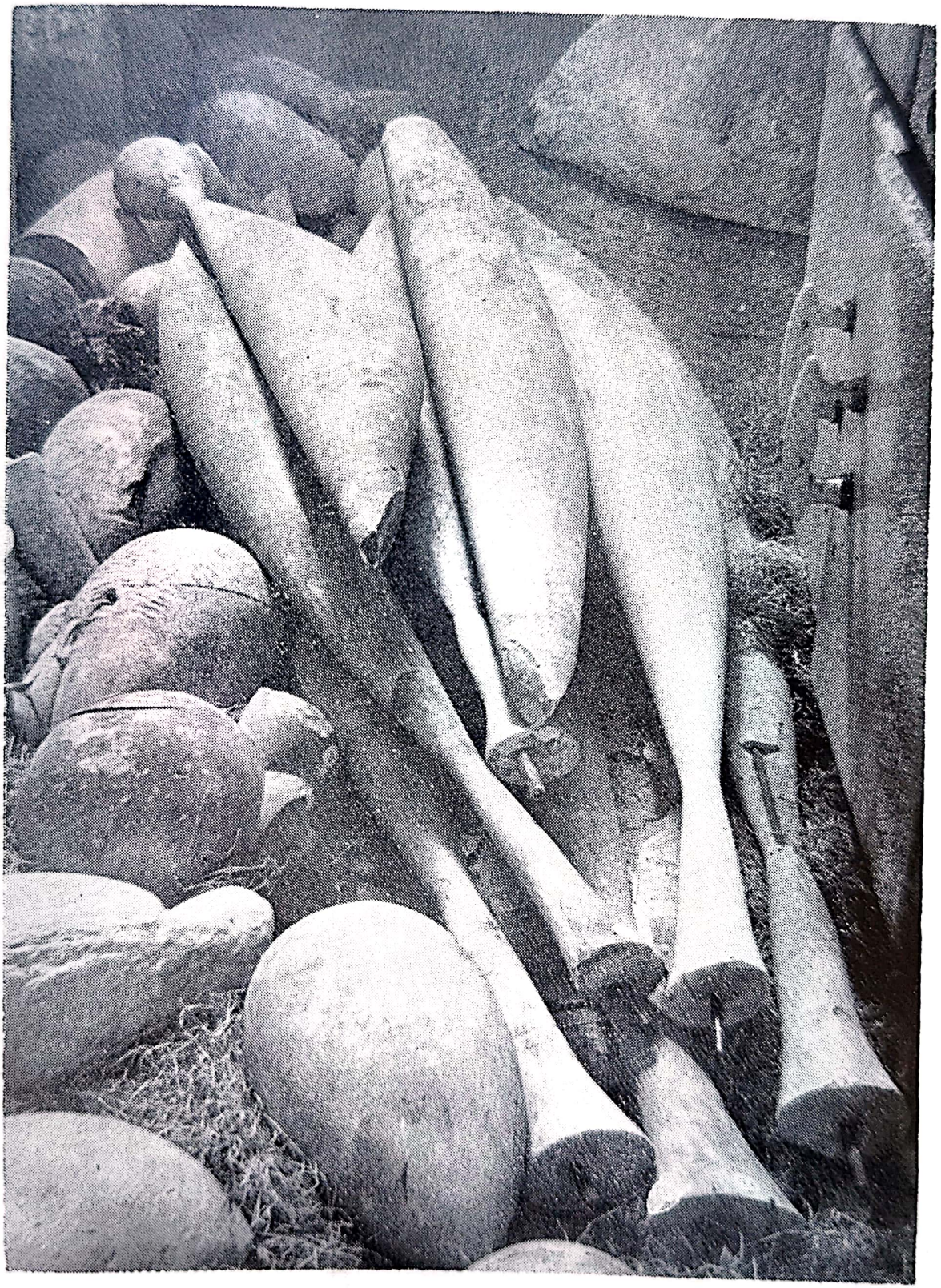
Scanned with OKEN Scanner

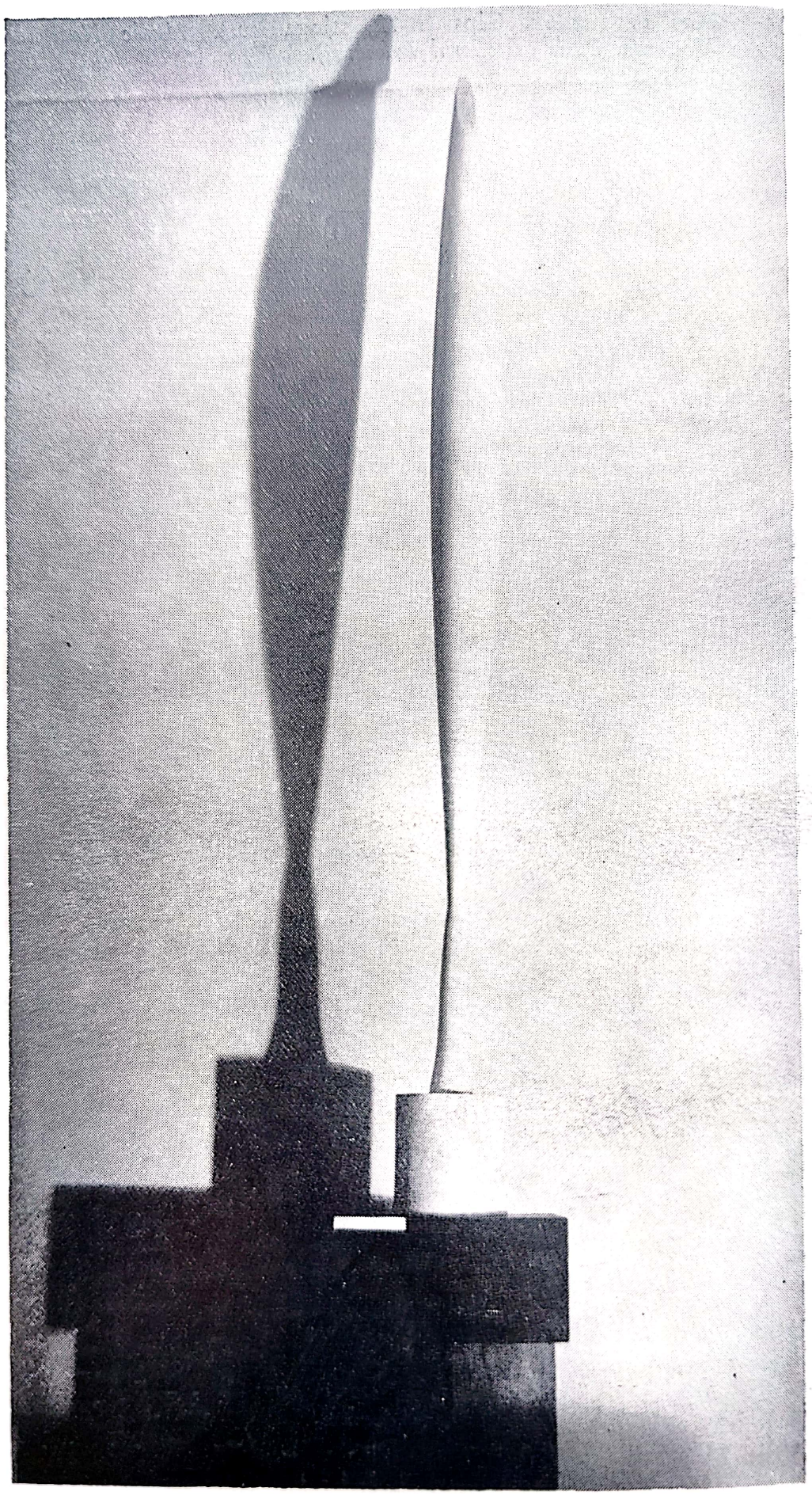
33:27 *Pasăre în văzduh* (anii 1940). Bronz polisat, h 193,5 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi).*



Scanned with OKEN Scanner

34: *Păsări în văzduh.* Gips (B-12, stînga sus). *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi).*



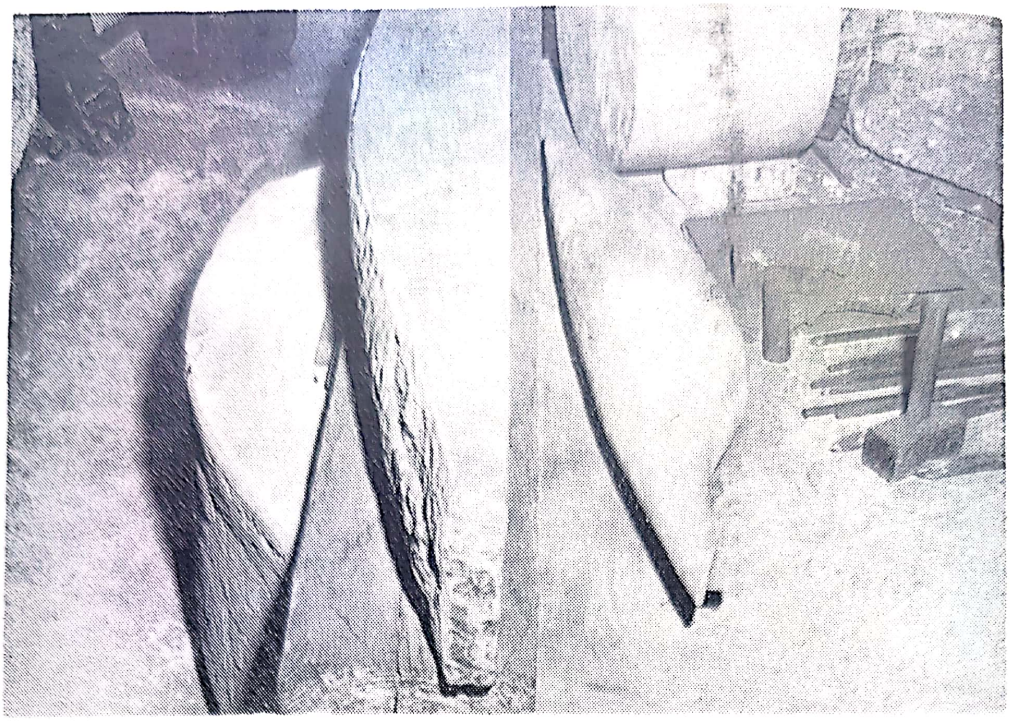


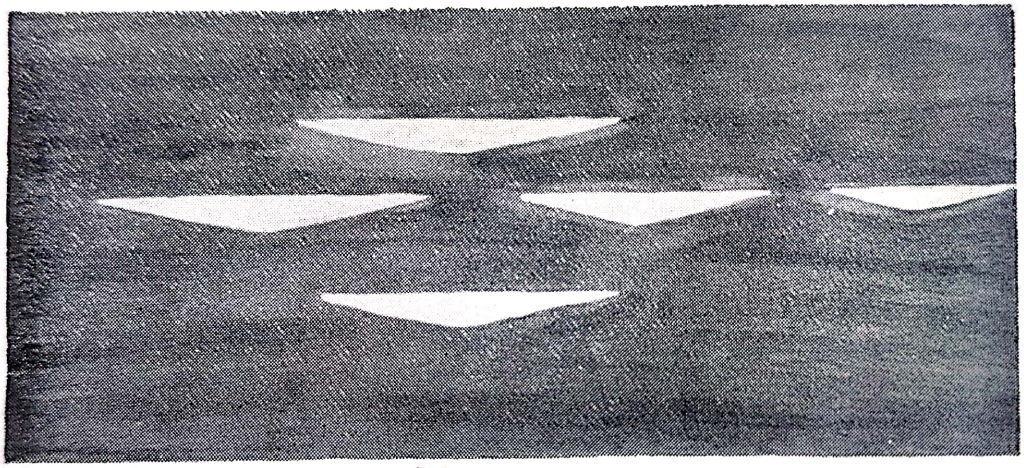
35: I--24/25 *Pasăre în văzduh* (1936). Gips, h 184 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi).*

Scanned with OKEN Scanner

36:J—26/27? *Pasăre în văzduh* (1936?). Gips colorat cenuşiu, h 194 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi).*

Scanned with OKEN Scanner

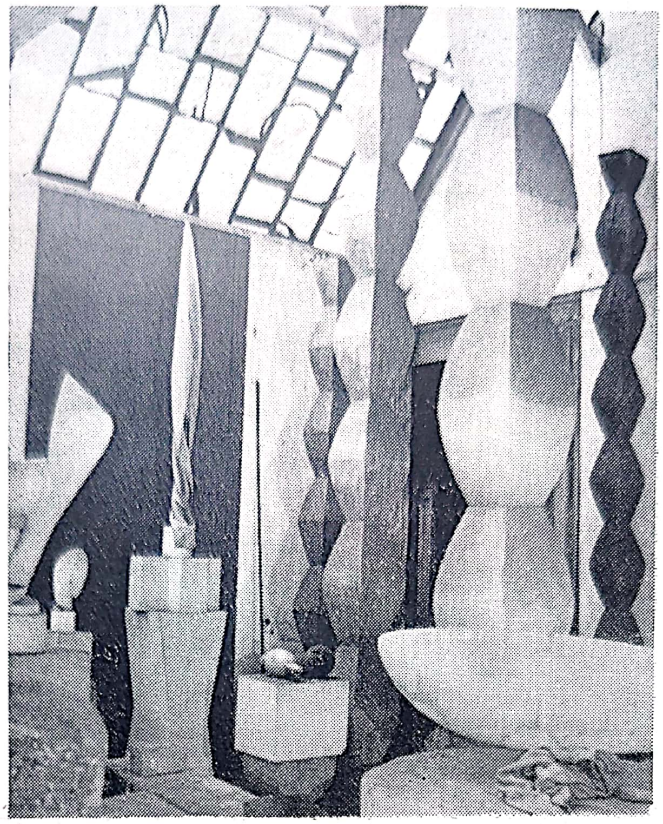




37: *Stînga*, 28. *Pasăre în văzduh*, neterminată. Marmoră cenuşie, h 185,5 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi). Dreapta*, A—8 şi 9. *Pasărea de aur*, gips, h 96 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi).*

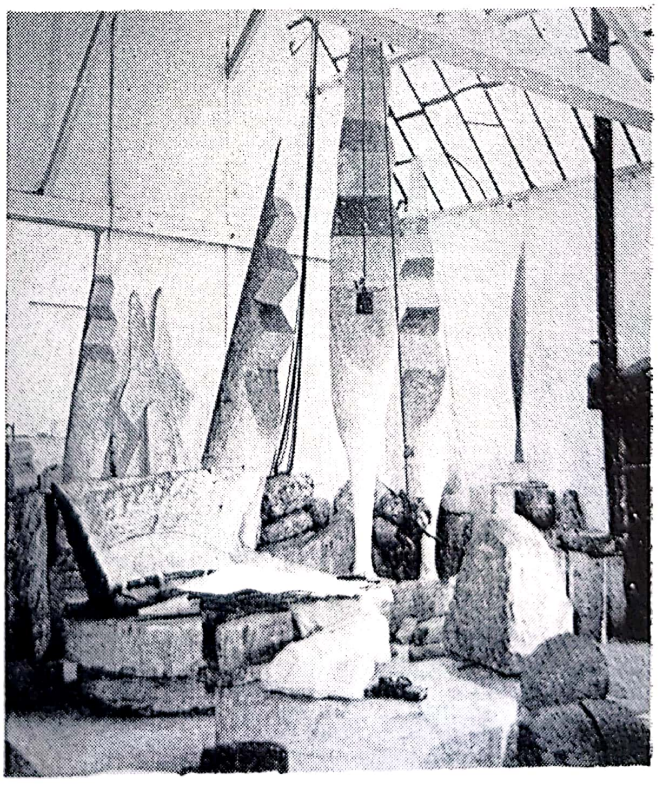
38: *Pasăre în zbor* (anii 1930). Guaşă pe hîrtie, 32,5×66 cm. *Musée National d'Art Moderne, Paris (Atelierul Brâncuşi).*

Scanned with OKEN Scanner



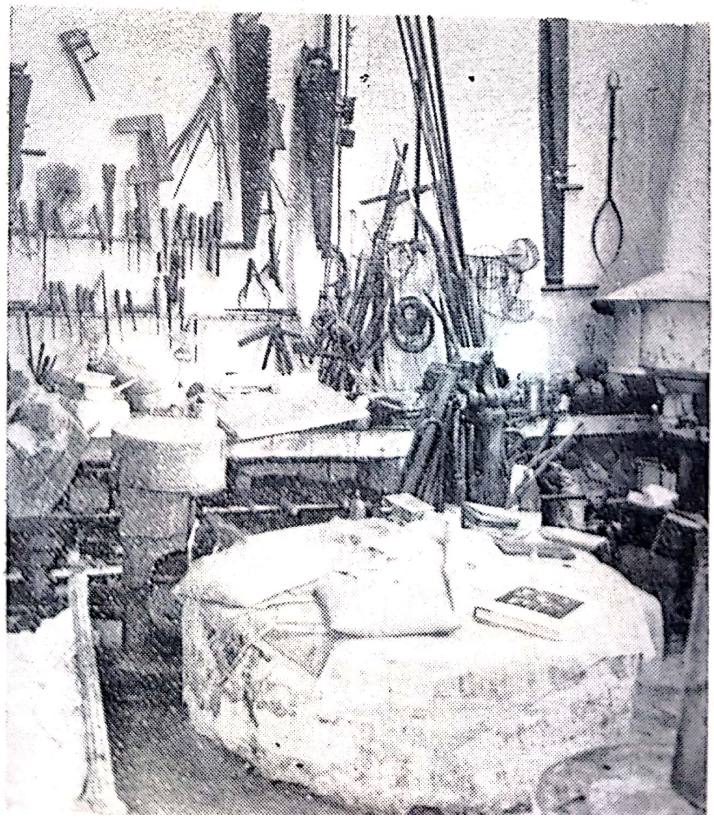
39: *Coloana fără sfîrşit* în Atelierul lui Brâncuşi, la moartea sa.

40: *Cocoşi.* În Atelierul lui Brâncuşi, la moartea sa.

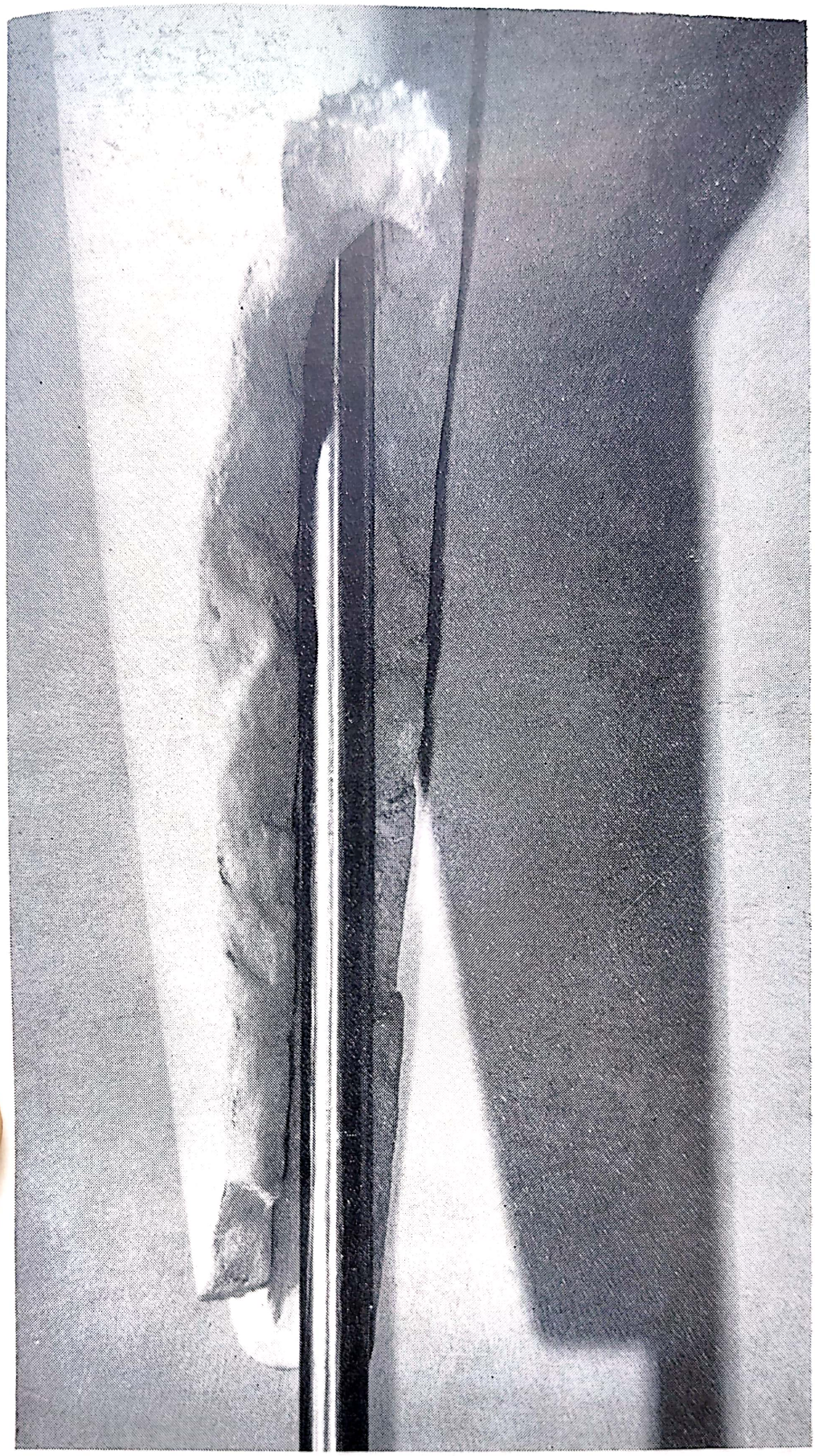


41: Unelte în Atelierul lui Brâncuşi, la moartea sa.

42. Unelte în Atelierul lui Brâncuşi, la moartea sa.



Scanned with OKEN Scanner

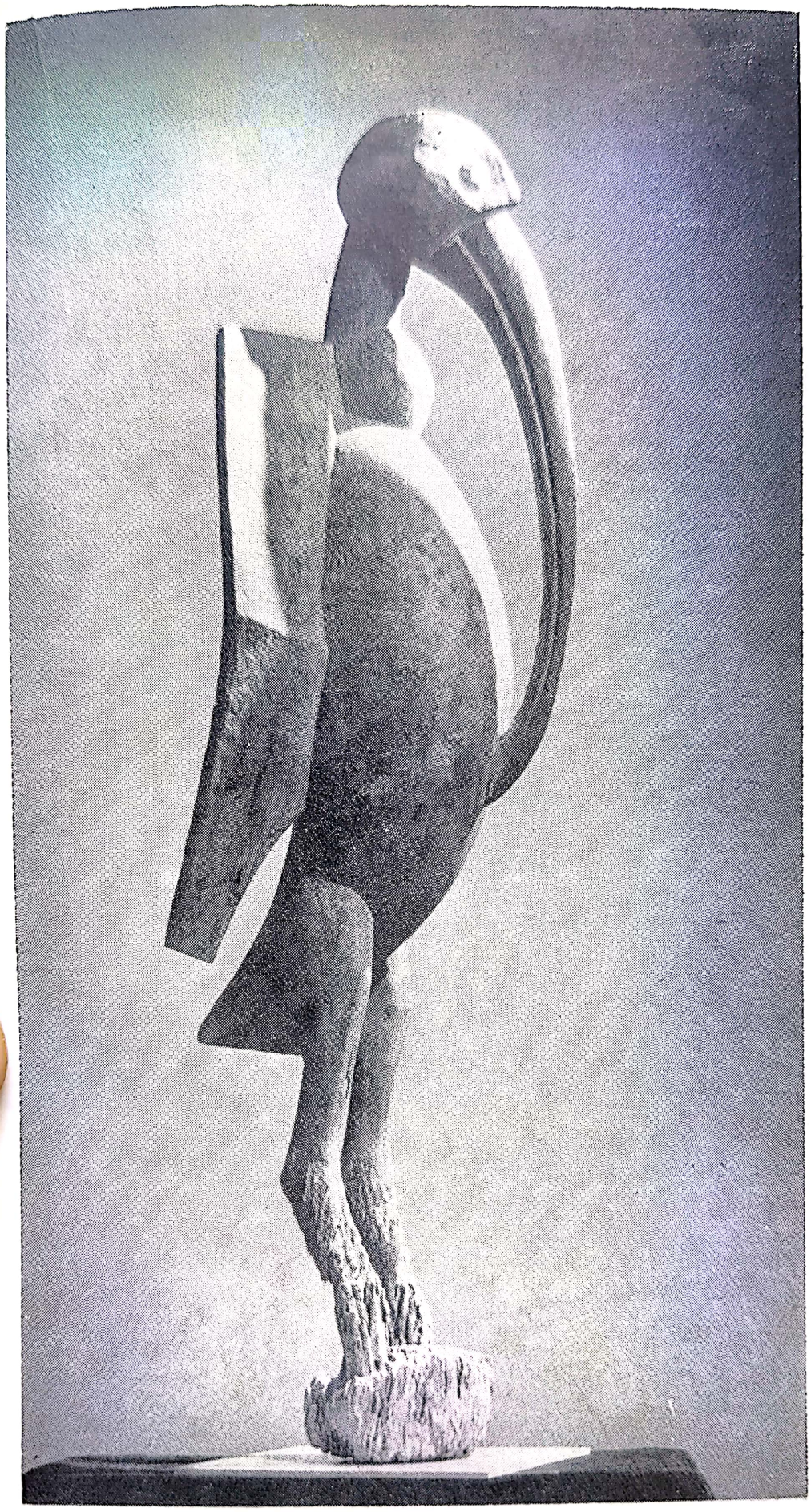


43. *Pasăre în văzduh.* Marmoră albă, h 189 cm (detaliu din timpul restaurării). Vergeaua de metal cu diam. de 1,5 cm, introdusă în lucrare la o adîncime de 110 cm. Colecţie particulară, N. Y.

Scanned with OKEN Scanner

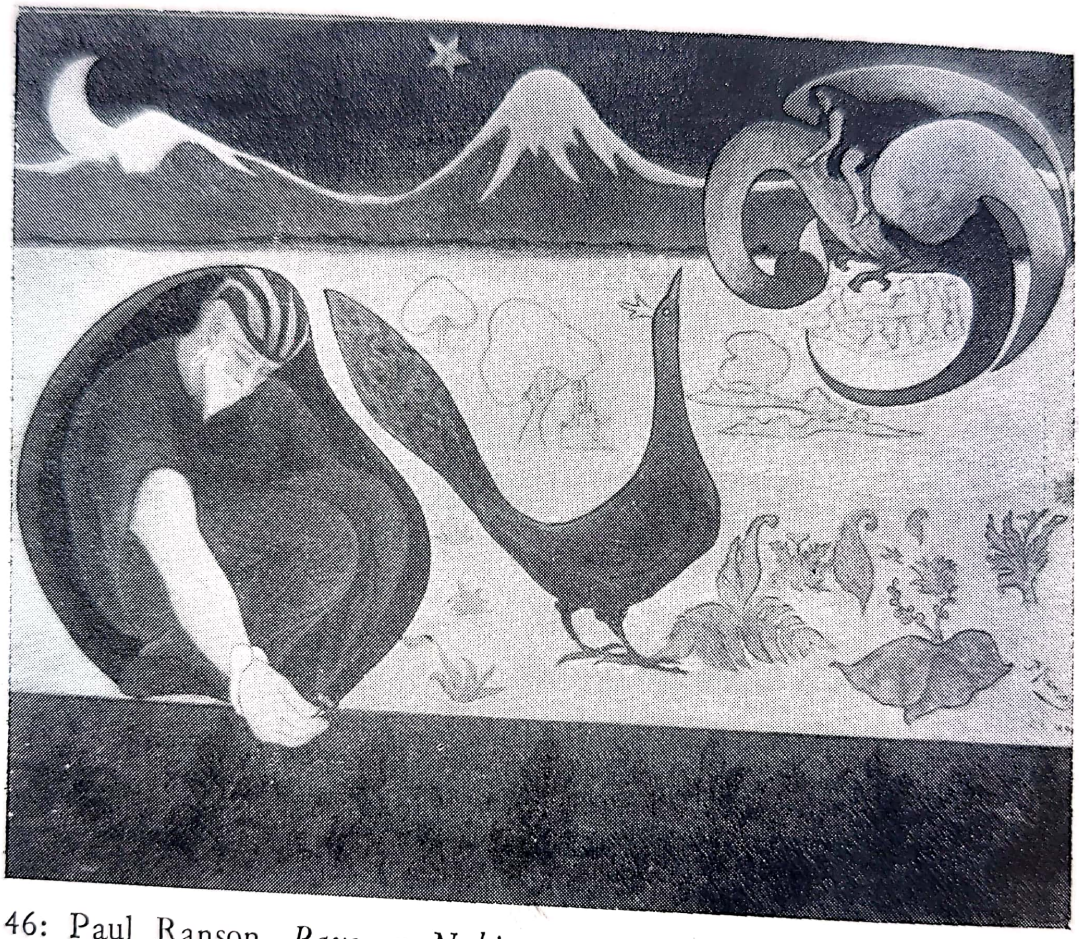
44. *Vultur de pe o strană*, Sudul Italiei, cca 1250. Marmoră albă, h 42 cm. *Yale University Art Gallery, New Haven, Conn. Donația d-nei Paul Moore.*

Scanned with OKEN Scanner



45: *Pasăre*, Coasta de Fildeş, Senufo. Lemn, h 121 cm. The Museum of Primitive Art, N. Y.

Scanned with OKEN Scanner



46: Paul Ranson. *Paysage Nabique* (1890). Ulei pe pînză. Dl. şi d-na Samuel Josefowitz, N. Y.

Scanned with OKEN Scanner

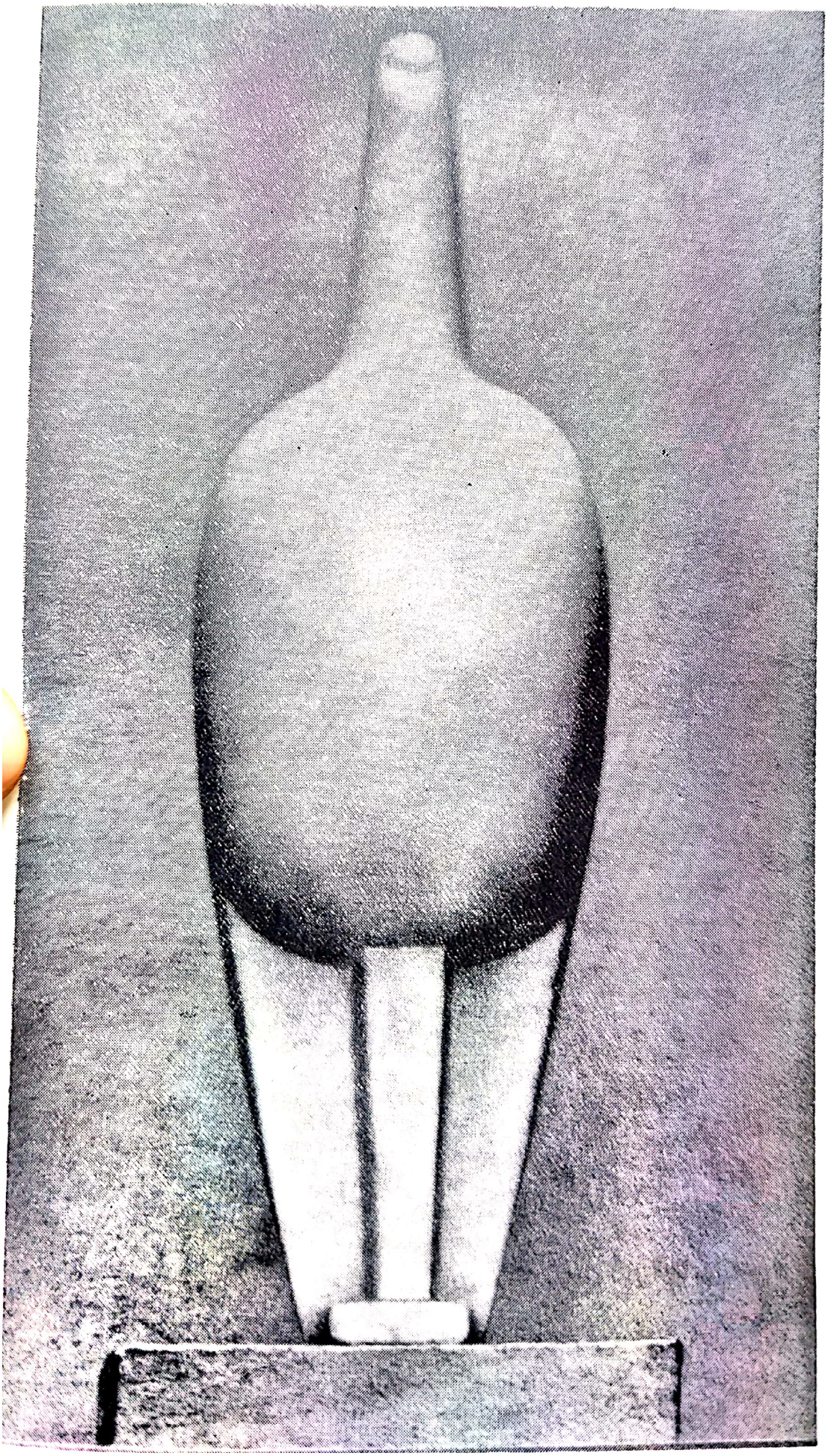
47: Monument falic. Soclul unui monument falic coregic din Karystios. Grecia, secolul al treilea î.e.n. Mic sanctuar al lui Dionysos, Delos.

Scanned with OKEN Scanner

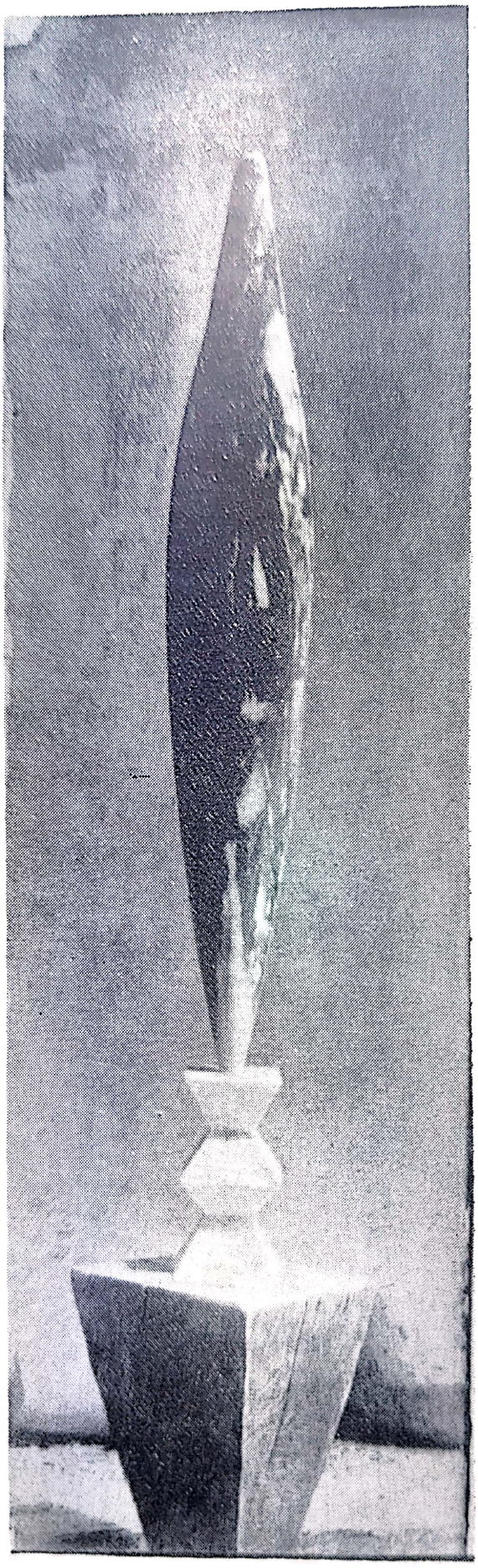
48: *Phoenix.* Mozaic, Antiohia (Dafne), secolul al cincilea e.n. Musée du Louvre, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

49: Pasăre (vezi Post-scriptum)



Scanned with OKEN Scanner

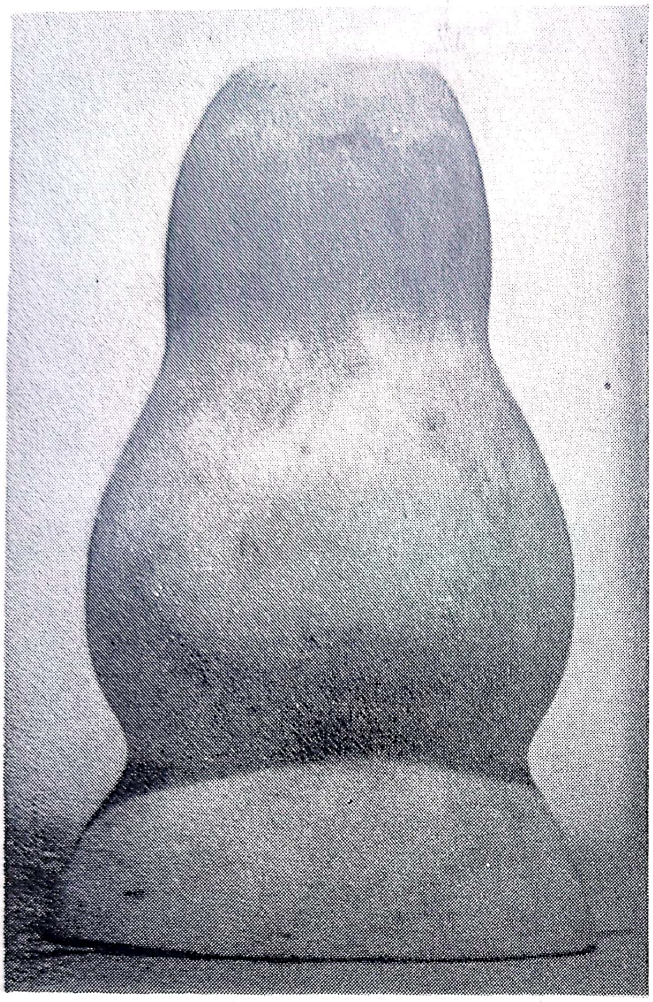


50: Pasăre (vezi Post-scriptum)

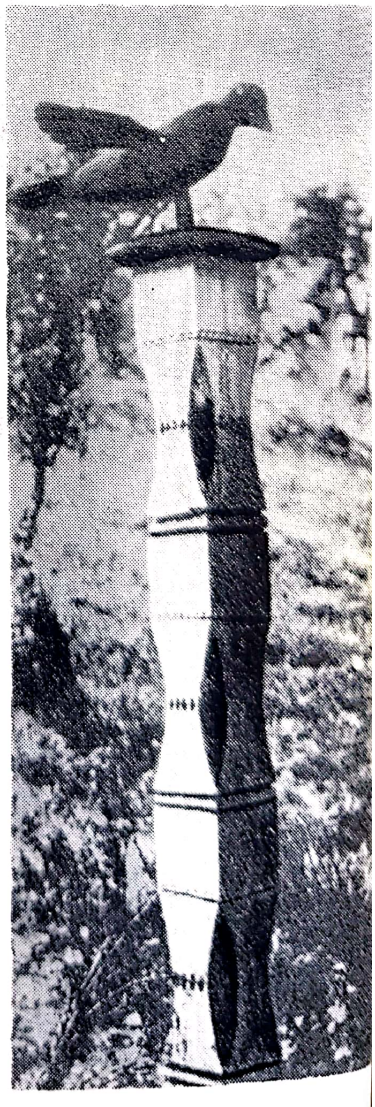
Scanned with OKEN Scanner

51: Pasăre (vezi Post-scriptum)

Scanned with OKEN Scanner



52: Pasăre (vezi Post-scriptum)



53: Stîlp funerar din cimitirul din Loman

Scanned with OKEN Scanner

22 cm", sus şi pe o latură a *Cocoşului* „No. 10/0,51 cm", sus şi pe o latură a *Torsului de tînără femeie*[174] (Cf. nota 75).

Noua lucrare a lui Barbu Brezianu, *Opera lui Constantin Brâncuşi în România* (Bucureşti, 1974), mi-a parvenit prea tîrziu pentru a mai include în această nouă ediţie a cărţii mele vreun material pertinent din ea. Dar o scrisoare a lui Brâncuşi către ministrul afacerilor externe român, datată 30 aprilie 1914 (publicată de Brezianu la p. 249, n. 3) şi speculaţiile cu privire la posibilitatea existenţei unei *Măiestre* din gips colorat în albastru (la numărul 18B din catalog, pp. 244-247) ar putea lămuri care dintre versiunile *Măiestrei* a fost expusă la Tinerimea artistică în 1913 (cu numărul 283) şi ar putea deasemenea clarifica misterul referirii lui Bachelin la o pasăre de Brâncuşi colorată în albastru (vezi nr. 5 în catalogul meu, *Măiastra* din bronz aflată la Moines, nota cu asterisc).

Singurele informaţii recente pe care trebuie să le consemnez sînt schimbarea proprietarului la *Păsările* nr. 2, 24 X şi 26 XI, schimbare menţionată în catalog, şi publicarea unor lucrări de interes: o nouă recenzie a acestei monografii de H. H. Arnason, publicată în *Art Bulletin*, LVI, 1974, pp. 145—147 şi o teză de doctorat de Edith Balas, *The Sculpture of Brancusi in the Light of His Romanian Heritage*, la Universitatea Pittsburg, 1973 (o parte a materialului a fost prezentat sub forma unei comunicări în ianuarie 1975 la Washington în şedinţa anuală de la College Art Association of America).

A.T.S.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

I. MOTIVUL

1 Pasăre în limba română este substantiv feminin. Aceasta a făcut ca imaginaţia populară să vadă în Pasărea măiastră un fel de zînă.

2 P. Ispirescu, *Legende sau basmele românilor*, Bucureşti, 1882, ed. 1892, „Pasărea măiastră," p. 295—305. Acest element ar putea fi o rămăşiţă a vechilor obiceiuri egiptene şi greco-romane de a pune un vultur în faţa templelor (vezi S. Reinach, Aetos Prometheus, în „Revue Archéologique", ser. 4, X, 1907, p. 59—81).

3 În Lazăr Şăineanu, *Basmele române*, Bucuresci, 1895, p. 547.

4 *Ibidem*, p. 496.

5 *Ibidem*, p. 410.

6 *Ibidem*, p. 408.

7 *Ibidem*, p. 408.

8 G. Baronzi, care a publicat în 1909 un lung poem pe această temă populară, *Pasărea măiastră, poemă populară*, consideră de asemenea pasărea sa magică o metamorfoză a unei prinţese. Dar această versiune tîrzie nu are nici o legătură cu vreuna din poveştile populare despre Măiastra.

9 P. Ispirescu, în L. Şăineanu, *Basmele...*, p. 546.

10 O analiză detaliată a diferitelor motive ale acestei poveşti se găsesc în A. Aarne şi S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928, nr. 301 şi în J. Bolte şi G. Polivka, *Anmerkungen zu den Kinder und Hausmärchen der Brüder Grimm*, Leipzig, 1913, I, pp. 503—515. Ultima oferă şi o listă de referinţe extensivă, la aceeaşi poveste, în lumea întreagă.

11 A. N. Afanasev, *Russian Fairy Tales*, New York, Pantheon, 1945; „Prinţul Ivan, pasărea de foc şi lupul cenuşiu," pp. 612—624; „Fata de ţar," pp. 229—234; „Pasărea de foc şi prinţesa Vasilisa," pp. 494—497. Prima este exemplul tipic repovestit la începutul acestui capitol.

Scanned with OKEN Scanner

Afanasev a împrumutat-o dintr-o carte de poveşti mai veche, *Plimbările bunicului*, Moscova, 1819, care la rîndul ei a împrumutat-o dintr-o carte populară din secolul al optsprezecelea. Al treilea basm despre pasărea de foc, „Pasărea de foc şi prinţesa Vasilisa," provine din *Căluţul fermecat* a lui P. P. Ershoff, un poem-basm, publicat pentru prima dată în 1835.

12 A. Chodzko, *Contes des paysans et des pâtres slaves*, Paris, 1864, „L'Oiseau du Feu," pp. 259—314.

13 M. Klimo, *Contes et légendes de Hongrie*, Paris, Maisonneuve, 1898, „L'Oiseau de Feu," p. 259—276.

14 J. şi W. Grimm, *German Folk Tales*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960, „Pasărea de aur," 211—217.

15 A. Aarne şi S. Thompson, *The Types of the Folk-Tale*, Helsinki, 1928, nr. 550. Majoritatea referinţelor adiţionale despre Pasărea de aur, date în S. Thompson, *Motif-Index of Folk Literature*, Copenhaga, 1955—1958, I, B 102.1, sînt despre păsări de aur şi basme care nu au nimic comun cu Pasărea noastră măiastră.

16 A. Gubernatis, *Mythologie zoologique*, Paris, A. Durand şi P. Lauriel, 1874, II, note, pp. 196—199; M. Monnier, *Les contes populaires en Italie*, Paris, 1880, „L'Oiseau-Griffon," pp. 105—106.

17 J. M. Carrière, *Tales from the French Folklore of Missouri*, Chicago, 1937, „L'Zouéseau d'or", pp. 161—166.

18 I. Zeitlin, Skazki; *Tales and Legends of Old Russia*, New York, G. H. Doran Co., 1926, „Ivan Ţarevici şi lupul cenuşiu," p. 93.

19 W. Shedden Ralston, *Russian Folk-Tales*, Londra, Smith and Co, 1873, pp. 285—286.

20 *Book of the Dead*, trad. E. A. W. Budge, ed. II-a rev., Londra, 1951, cap. LXXVII.

21 W. M. Müller, *Egyptian Mythology*, Boston, 1918, pp. 165—166.

22 Gobinatha Rao, *Elements of Hindu Iconography*, Madras, Law, 1914—1916, pp. 284—287. şi J. M. Banerjea, *The Development of Hindu Iconography* University of Calcutta, 1941, pp. 57, 102, 179. Vezi şi C. H. Tawney, *The Ocean of Story*, traducere după *Katha Sarit Sagara* de Somadeva, ed. N. M. Penzer, Londra, 1923, I, pp. 103—105, „Pasărea Garuda" — o comparaţie cu alte păsări mitice, dintre care cele mai multe, totuşi, sînt oarecum de natură diferită. Pentru alte referinţe despre Garuda sau alte păsări uriaşe (Anqa, Simourg şi altele) vezi V. Chauvin, *Bibliographie des ouvrages arabes*, Liège, 1892— 1922, V. p. 228 şi VII, pp. 12—13.

23 Ad-Damiri, *Hayat al Hayawan (Lexicon zoologic)*, trad. Jayakar, Londra, Luzac, 1908, II, pp. 79—80.

24 J. Hubaux şi M. Leroy, *Le mythe du Phénix dans la littérature grecque et latine*, Liège, 1939.

25 „Seamănă cel mai mult cu un vultur la formă şi mărime", Herodot, *Histories*, trad. G. Rawlinson, New York, D. Appleton, 1862, vol. II, cartea a II-a, cap. 73.

de la Brâncuşi. Acelaşi titlu, *Pasăre odihnindu-se*, a fost dat păsării albe de marmoră din colecţia Arensberg (nr. 6) la expoziţia din Chicago, 1949.

58 Pound, 1921, p. 6.

59 Foster, 1922, p. 68.

60 Hoffman, p. 52.

61 Dudley, p. 124.

III. FORMA

62 Deşi e dificil de verificat, cred că nici unul dintre profilurile curbate ale *Păsărilor* nu este arc de cerc. Ele sînt mai aproape de parabolă sau hiperbolă, ceea ce explică dinamismul lor.

63 Roché, *L'Oeil*, 1957, p. 16.

64 Cam o şeptime din întreaga înălţime a *Păsării*, care este şi proporţia suportului primei *Păsări în văzduh* (nr. 12) şi a versiunii Meyer (nr. 17).

65 De ex. ambele *Păsări în văzduh* de la Muzeul din Philadelphia (nr. 13 şi 14) sînt rău echilibrate şi cea de la Peggy Guggenheim (nr. 23) este ridicată în faţă cu 6 mm. Dar cel mai serios caz este *Pasărea* nr. 25, care, ca rezultat al unei avarii în timpul transportării se lasă atît de mult înapoi încît verticala trasată din vîrful ei cade cam la 20 cm în spatele suportului.
Soclul acestei *Păsări* este marcat sus cu „D" şi „A" (devant şi arrière), ceea ce înseamnă că Brâncuşi intenţiona să introducă tija în soclu într-un anumit fel.

66 Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 40.

67 Howe, p. 124.

68 A. Wilson, catalog, personală, New York—Chicago, 1926—1927.

69 Anon., „Master of Form", p. 88.

70 M. M., pp. 16—17.

71 Dudley, p. 124.

72 M. M., p. 16.

73 *Primul strigăt*, cca 1911: *Tors de tînăr*, 1916; *Cocoşul*, 1924; şi *Portretul lui Nancy Cunard*, 1928.

74 Cîteva dintre *Păsările în văzduh* din bronz au fost turnate după modele de gips (vezi paginile următoare în text); din cauza dimensiunilor sale (*Coloana fără sfîrşit* de la Tîrgu Jiu a fost de asemenea turnată în oţel după un model de gips. Şi un număr de bronzuri turnate după originale sculptate au fost uşor modificate la stadiul de gips.

75 Am găsit trei menţiuni ale *Păsărilor* din lemn. Prima într-o scrisoare a lui Brâncuşi din 27 ianuarie 1919 (v. Catalogul la nr. 7 — Documente): „vă trimit o fotografie a păsării sparte şi a celorlalte două în lemn la care lucrez". (E posibil totuşi ca din cauza greşelilor de limbă franceză ale lui Brâncuşi, ar fi vrut să spună „două alte sculpturi în lemn".) Cu patru ani mai tîrziu, descriind o o vizită la atelierul lui Brâncuşi, Wilson menţionează că a văzut „mai multe *Păsări* în piatră albă, marmoră şi lemn"

(Wilson, 17). În sfîrşit, într-un paragraf de jurnal din 1937—38, descriind şi el o vizită la atelierul lui Brâncuşi, Vlasiu notează: „M-a dus apoi în atelierul propriu-zis. Acesta era doar un fel de salon. Aici erau cîteva polizoare, mese şi stative de modelaj, o tejghea şi scule, multe, dar lucrări puţine. Mă dusese să văd două păsări în lemn". (Vlasiu, p. 76). O fotografie din atelierul lui Brâncuşi (Muzeul naţional de artă modernă, Paris) elucidează misterul. Ea reprezintă, printre alte lucruri, un prim stadiu al unui *Cocoş* din lemn, iar pe spate este scris de mîna lui Brâncuşi „*No.* 9 L'oiseau bois (le cocque gauloi) / hoteure 0,98 C/m/ la base marbre 0,23 c/m." [sic]. Mi se pare deci foarte plauzibil că menţiunile de mai sus despre păsările în lemn se referă la *Cocoş*.

76 Jianou, *Constantin Brancusi*, p. 15.

77 Brancusi, 1925, p. 235.

78 Acesta este modul în care a construit mai tîrziu modele mari pentru *Cocoşul*. Probabil a folosit această metodă relativ des în cazul *Păsării în văzduh*, pentru că este o formă care se sculptează foarte greu în marmoră. Ştim că mai multe păsări s-au rupt în procesul sculptării, probabil aproape de terminare (de ex. *Pasărea în văzduh* din marmoră neagră, menţionată în Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 199, n. 2). E posibil, de fapt, ca unele *Păsări* din gips să fi fost turnate după marmore sparte (cf. p. 48, n. 16).

79 Proces-verbal, *C. Brancusi vs. U. S.* (Cat. nr. 15 la Colecţii), „Memoriu în numele reclamantului", p. 13.

80 Scrisoare către autoare, 23 martie 1962.

81 E. Steichen, oral către autoare, vara anului 1965.

82 De ex. *Pasărea în văzduh* de la Muzeul de artă modernă, New York, care a fost acoperită cu răşină sintetică.

83 Scrisoare către autoare, 23 martie 1962.

84 Citat din Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 212.

85 Minuta de proces citată (nr. 15), „Memoriu în numele reclamantului", 13. Georgescu Gorjan, 1964, p. 290, arată, de asemenea, că Brâncuşi insistase în favoarea unui aliaj galben pentru învelirea oţelului din *Coloana fără sfîrşit* de la Tîrgu Jiu. „Metalizarea trebuie să fie galbenă" îi scrie sculptorul la 20 sept. 1937.

86 Brâncuşi văzuse fără îndoială marea expoziţie Nadelman în 1909.

87 Edward Steichen mi-a spus, de fapt, că *el* i-a dat lui Brâncuşi ideea de a încerca poleirea; şi după experimentarea pe un soclu de marmoră, au poleit împreună *Măiastra* care aparţine acum d-nei K. Graham (nr. 3).

88 Soby, 1955, p. 51.

89 Paleolog, *Brâncuşi*, 1947, pp. 16, 27, 36, 37, 57 exprimă, din nefericire într-o franceză confuză şi incorectă, un număr de idei interesante despre rolul luminii la bronzurile lustruite ale lui Brâncuşi.

Scanned with OKEN Scanner

90 Pollack, 64. Cf. p. 36, doamnă îngenunchiată în faţa unei *Păsări* de Brâncuşi

IV. AMBIANŢA

91 Cu excepţia marmorei albe Arensberg (nr. 13) care este de numai 116 cm înaltă.

92 Dacă toate dimensiunile păsării sînt mărite de x ori, volumul ei (şi prin urmare şi greutatea) vor creşte de x^3 ori. De ex., dacă dimensiunile sînt dublate, volumul va fi de $2^3=8$ ori mai mare; dacă dimensiunile vor fi triplate, volumul va fi $3^3=27$ ori mai mare ş.a.m.d.

93 După A. Istrati, lui Brâncuşi i s-a cerut să facă o monumentală *Pasăre în văzduh* pentru oraşul Antwerp la mijlocul deceniului al treilea. Deşi Brâncuşi a expus la Antwerp (vezi lista expoziţiilor), nici o dovadă nu sprijină această afirmaţie. Singura întîmplare asemănătoare care ni s-a confirmat este că Muzeul Middelheim a negociat cu sculptorul spre sfîrşitul vieţii sale cumpărarea uneia dintre lucrări; dar această negociere nu a fost perfectată din cauza îmbolnăvirii şi spitalizării lui Brâncuşi în anii următori (scrisoarea d-nei M. R. Bentein, asistentă şef, Muzeul Middelheim, către autoare, 7 februarie 1963). Cît despre proiectul Seagram, arhitectul Philip Johnson afirmă că niciodată „nu s-a ajuns dincolo de stadiul discuţiilor preliminare." (Scrisoare, E. M. Keyes, directorul relaţiilor cu publicul, J. E. Seagram & Sons, Inc., către autoare, 13 noiembrie 1963.)

94 „Brancusi si ferma davanti al suo *Ucello nello spazio* e mi spiega che vorebbe innalzarlo alto come la Torre Eiffel in mezza a una citta moderna per dare serenità e conforto ai citadini, che dovrebbero scorgerlo da ogni strada e da ogni finestra." Schildt, 1958, p. 22.

95 Dudley, p. 129.

96 Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 39. Cf. Scrisoare către Maharadjah, Anexă.

97 Se pare că Brâncuşi s-a gîndit la o a treia schimbare pentru versiunea mărită. Deşi proporţiile de bază ale unei unităţi a *Coloanei fără sfîrşit* sînt 1:2:4 (lăţimea şi adîncimea minimă: lăţimea şi adîncimea maximă: înălţimea) în modelul din gips pentru Tîrgu Jiu, care este cam un sfert din mărimea finală (ilustr. 39), lăţimea minimă a unităţilor (brîul) este cu puţin *mai mult* decît jumătatea maximului; în timp ce la versiunile în lemn, dimpotrivă, lăţimea minimă este puţin mai mică decît cea maximă. Adică lăţimea maximă şi adîncimea unităţilor de gips: 60 cm; lăţimea minimă şi adîncimea lor: 31 cm. Dimensiunile respective ale coloanei de lemn din atelierul lui Brâncuşi: cca 34 cm — cca 16 cm; cca 28 cm — cca 13 cm; cca 25 cm — 11 cm (toate dimensiunile de mai sus sînt aproximative de vreme ce coloanele din lemn s-au crăpat şi s-au strîmbat). Aceasta înseamnă că Brâncuşi s-a gîndit să facă contururile coloanei mărite mai puţin adînc dinţate, ceea ce ar fi fost

Scanned with OKEN Scanner

în acord cu celelalte două schimbări. Se pare, totuşi, că în cele din urmă a considerat această subtilitate inutilă de vreme ce unitatea definitivă măsoară: 44 cm lăţimea minimă; 88 cm lăţimea maximă; 176 cm înălţimea (adică exact 1:2:4).

98 Firul cu plumb de la vîrful lucrării cade în faţa suportului cu aproximativ 20 cm la *Cocoşul* din lemn şi numai cu 11 cm la cel din bronz. La cei doi *Cocoşi* mici din gips din atelierul lui Brâncuşi (91 cm şi 106 cm înălţime, diferenţa faţă de cele două versiuni mai mici de lemn şi bronz este mai mică. Firul cu plumb cade la cca 14 cm de la partea din faţă a suportului. Dar aceasta se poate datora unei instalări greşite.

99 Inginerul Euthymios Malakis, Atena, a avut amabilitatea de a face calculele privind o posibilă mărire a *Păsării în văzduh* (pentru plasarea în aer liber).

100 În 1954, dl. David Thompson şi dl. R. Sturgis Ingersoll au plănuit cu Brâncuşi să dea la turnat *Cocoşul* mărit la U. S. Steel Casting Co. din Pittsburgh (R. S. Ingersoll către autoare, oral, în primăvara lui 1965).

101 Jianou, p. 12.

102 Lieberman, p. 48.

103 Hoffman, p. 52.

104 „Brancusi, que come hemos dicho ya, considera sus esculturas como etapas en el proceso de la realización de una idea, en la búsqueda de la forma de expresión más adecuada para el tema, y que, por tanto, no estima ninguna obra suya como la expresión definitiva, me confesó que consideraba, sin embargo, en dos de sus obras este carácter de perfección, como definitivo: la *Columna sin fin* y el *Gallo*. La primera la regaló a su patria, la colocó en su Oltenia natal, y el *Gallo* lo destinó a su otra patria, la de adopción, y quería verlo alzado en medio de París (quizá como símbolo de Francia), en Champs Elysées, en gran tamaño, pues aunque la obra se ampliara de tamaño no perdería su valor, siempre que respetaran las proporciones, que es lo que cuenta.“ Adrian p. 238.

105 „Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 30.

106 A fost numit *Templul eliberării* (de ex. Giedion-Welcker, *ibid.*, p. 171) şi în alte feluri; dar cred că *Coloana sărutului*, un motiv stilizat care s-a dezvoltat din *Sărutul* (cf. *Poarta sărutului* din Tîrgu Jiu), prezentată la expoziţia din 1933 de la Galeria Brummer cu subtilul „Parte din proiectul pentru templul iubirii“, a fost destinat templului de la Indore, care trebuie numit de aceea *Templul iubirii*.

107 Roché vorbeşte de versiunea în bronz lustruit a *Păsării în văzduh* (nr. 20) şi nu de o versiune a *Păsării de aur*.

108 Roché, *L'Oeil*, 1957, p. 16.

109 Acelaşi grup de cinci păsări orizontale la fel dispuse este inclus într-un desen al *Melcului*, 1929, colecţia Jean Paulhan, Paris (reprodus în Jianou, *Constantin Bran-*

cusi, pl. 92). Acest desen a fost publicat în volumul de poezii al lui Ilarie Voronca *Plante şi animale*, Colecţia Integral, 1929, p. 13.

110 Soby, 1955, p. 51.

111 Vezi Comarnescu s. a., *Témoignages sur Brancusi*, pl. 5.

112 Numai în cazul soclului Rubinstein (nr. 19) cilindrul este făcut din lemn; dar nu sînt sigură dacă acesta este soclul original de Brâncuşi, din pricina înălţimii mici (1 m) şi a lustruirii lemnului, ceva neobişnuit la Brâncuşi.

113 „Bisogna che il basamento faccia parte della statua, oppure bisogna rinunciarvi completamente." Schildt, 1958, p. 24.

114 Ciotori, p. 2.

115 Guilbert, p. 7.

116 J. Bacot, trad., *Le poète tibétain Milarépa; ses crimes, ses épreuves, son nirvana*, Paris, Bossard, 1925. Introducerea nu poartă titlul „Vers l'immensité de l'espace," aşa cum a redat d-na Guilbert afirmaţia lui Brâncuşi, citată aici.

117 Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi*, p. 219, cf. scrisoarea către Maharadjah, Anexa.

118 Citat din prefaţa lui P. Morand la catalogul expoziţiei lui Brâncuşi, de la Galeria Brummer, New York, 1926.

119 Giedion-Welcker, p. 28.

120 Jianou, *Brancusi*, 1963, p. 18.

121 Cf. remarcile lui Brâncuşi despre spiţele unei roţi care se învîrte repede.

122 M. Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, New York, 1962, VII.

123 Brâncuşi citat de P. Morand în catalogul expoziţiei Brâncuşi, Galeria Brummer, New York, 1926.

124 Alvard, p. 8.

125 Giedion-Welcker, p. 198.

OBSERVAŢII PRIVIND CRONOLOGIA DIN CATALOG

126 Scrisoare către autoare, 17 mai 1962.

127 Cataloagele Salonului Independenţilor nu-l menţionează pe Brâncuşi în 1911 ci în 1910, cu două lucrări şi în 1912, cu trei (vezi Lista expoziţiilor).

128 Vezi Cat., nr. 1, la „Documente" şi „Colecţii". La expoziţia Tinerimea artistică din 1913 fusese expusă o *Măiastră* care după Ionel Jianu era cea de la Muzeul de artă modernă din New York (nr. 1). Dar Catalogul expoziţiei de la Tinerimea din acel an nu identifică versiunea (nici măcar materialul); de aceea *Măiastra* de faţă putea să fie bronzul Des Moines (nr. 5) sau chiar marmora albă Arensberg (nr. 6), de asemenea probabil terminate şi încă nevîndute de Brâncuşi în 1913. Este totuşi îndoielnic faptul că Brâncuşi ar fi trimis în România o piesă de marmoră fragilă, unică (nr. 6), îndată ce a terminat-o; iar prima pasăre de marmoră (nr. 1), chiar şi mai fragilă, cu

gîtul ei zvelt, nu era o lucrare pe care Brâncuşi să o supună anual unor călătorii lungi. Cum toate celelalte *Măiestre* din bronz (nr. 2, 3 şi 4) aparţineau deja în 1913 unor colecţionari particulari, nr. 5 a fost probabil cea trimisă la expoziţia din 1913 de la Tinerimea.

129 Brâncuşi, în declaraţia la procesul din 1927 pentru Pasărea Steichen (vezi Cat., nr. 15 la „Colecţii"), spunea că a început prima versiune a *Păsării* în 1910 („am conceput acest bronz încă din 1910", *Memorandum in Behalf of the Plaintiff, 13).*

130 De vreme ce cheltuielile acestei expoziţii au fost suportate de Eugene Meyer, Jr., (Edward Steichen către autoare, vara lui 1965), este firesc să fi expus şi cele două lucrări de Brâncuşi din colecţia personală, *Măiastra* (nr. 3) şi bronzul *Danaidei.*

131 Cecilia Storck, oral către Sidney Geist, vara lui 1964.

132 Scrisoare către autoare, 18 febr. 1962. Aceeaşi fotografie este reprodusă în Comarnescu, 1963, p. 17.

133 Vezi Cat., 7 la „Documente",

134 Vezi Cat., 12.I. la „Colecţii", scrisoarea lui Brâncuşi către John Quinn (nu este accesibilă pentru a fi publicată).

135 Wilson, p. 17, cf. nota 75.

136 Citat din Giedion-Welcker, *Constantin Brancusi,* p. 212.

137 *Păsările* de bronz de la Salon des Tuileries din 1927 şi 1928 (vezi lista expoziţiilor) trebuie să fi fost două dintre următoarele bronzuri: de la Muzeul de artă modernă (nr. 18), Rothschild (nr. 16), Schreiber (nr. 19) şi Indore (nr. 20).

138 Vezi Cat. nr. 22, „Documente."

139 Găsesc cu totul inacceptabilă părerea lui S. Geist (Geist, 1970, p. 80) că marmora de la Zürich (nr. 22) a precedat bronzurile Steichen şi Rothschild (nr. 15 şi 16) şi că acestea erau mulaje după maramora aceea. Motivele sînt următoarele: mai întîi, cele două bronzuri au piciorul cu 2,5 cm mai înalt şi circumferinţa maximă cu cca 4 cm mai mare decît marmora. În al doilea rînd, Brâncuşi a afirmat în mod explicit în timpul procesului *Păsării* Steichen că el nu a făcut originalul acestui bronz „nici în lemn, nici în marmoră, nici în piatră" (vezi citatul din Giedion-Welcker, nr. 11). În al treilea rînd, în lista *Păsărilor* (Anexa), Brâncuşi a aşezat în mod clar marmora din Zürich lîngă marmora Rumsey (nr. 21). Este adevărat că lista are cîteva greşeli şi omisiuni în ce priveşte versiunile timpurii; dar din marcarea succesivă cu cifre romane a *Păsărilor în văzduh* rezultă clar că sculptorul a insistat asupra ordinii lor (fapt neinfirmat încă de nici o dovadă stilistică sau document). Cît despre bronzurile Steichen şi Rothschild, este evident că au fost turnate după acelaşi model de gips (ambele marcate în lista lui Brâncuşi cu numărul IV).

140 Guggenheim, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

141 Unele dintre bronzurile care nu au echivalent în marmoră puteau fi turnate după marmore sparte (cf., nota 78). Dar este foarte puțin probabil că aceasta s-a repetat de cinci ori. Este mai plauzibilă ipoteza că Brâncuși a modelat direct în gips unele stadii ale *Păsării în văzduh*, după ce îi dezvoltase forma în mod satisfăcător în stadiile precedente și intermediare în marmoră.

142 Dl. E. Steichen mi-a relatat atunci cînd a văzut pentru prima dată mulajul păsării sale sosit de la turnătorie (crede că în 1924 sau 1925), era o asemenea masă brută de metal încît nu credea că ar fi putut fi turnată după un model finisat din gips. Poate totuși să îi fi făcut această impresie pentru că mulajul venise la Brâncuși complet nefinisat, cu suprafața necurățată (cu „pielea de foc"), fără să fie îndepărtate gurile pentru bronz și pentru aer și clamele de susținere. De fapt Brâncuși a confirmat aceasta în declarația sa către tribunal (vezi minuta citată, *Memorandum in Behalf of the Plaintiff*, p. 13).

143 Suportul acestui gips este cam cu 5 cm mai înalt decît suportul marmorei Meyer, dar s-ar putea ca Brâncuși să fi modificat gipsul mai tîrziu.

144 Am măsurat eu însămi aceste bronzuri, iar dimensiunile marmorelor albă și neagră de la Indore (nr. 24, X și 26, XI), după care au fost probabil turnate bronzurile (și gipsurile), mi le-a furnizat proprietarul lor.

MODELUL BRÂNCUȘIAN ÎN SCULPTURA CONTEMPORANĂ

145 Pentru o discuție serioasă a soclurilor lui Brâncuși vezi: Jack Burnham, *Beyond Modern Sculpture*, New York, G. Braziller, 1968, pp. 30—34; și Athena T. Spear, *Brancusi's Birds.*, C.A.A., Seria de monografii, XXI, New York University Press, 1969, pp. 33—35.

146 Cu toate acestea, una dintre ele, acum la Fogg Art Museum, Cambridge, se vede într-o veche fotografie a lui Brâncuși că a servit de soclu pentru o *Pasăre*; iar dubla *Cariatidă pisică* mai este încă soclul *Măiestrei* de marmoră cenușie din atelierul lui Brâncuși.

147 Într-o telegramă către John Quinn, în 1922, H. P. Roché se referă la ea ca „Adambase" (Sidney Geist, *Constantin Brancusi: A Retrospective Exhibition*, New York, Solomon, R. Guggenheim Museum, 1969, p. 104).

148 Corespondența lui John Quinn și Constantin Brâncuși, New York, Public Library, Secția manuscrise.

149 În biblioteca publică din New York, Secția de manuscrise.

150 Op. cit., p. 113.

151 Numerele „G" se referă la numerele din catalogul lui S. Geist, *Brancusi: a Study of the Sculpture*, New York, Grossman, 1968.

152 Vezi Robert Morris, „Notes on Sculpture Part 3: Notes and Nonsequiturs," Artforum, V, 10, Summer 1967, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

153 D. N. Ciotori, „*Constantin Brancusi,*" *La nation roumaine*, Paris, X, 168, 1957, p. 2.

154 Pentru o mai amplă tratare a acestor probleme, vezi Athena Tacha, „Brancusi; Legend, Reality and Impact", *Art Journal*, XXII, 1963, pp. 240—41. Trebuie subliniat că, înainte de Brâncuşi, Rodin a iniţiat eliminarea soclurilor şi a obiectului-sculptură, cu zecile lui de figuri şi membre detaşate din gips, în marea lor majoritate rămăşiţe ale studiilor pentru *Porţile iadului*, pe care le îngrămădise pe numeroase rafturi şi în sertarele atelierului său. Acestea erau piese mai mult sau mai puţin independente, reversibile, pe care le puteai mînui, şi pe care Rodin obişnuia să le combine în diferite feluri ca să formeze figuri şi compoziţii noi. Pentru o discuţie detaliată a acestui aspect al operei lui Rodin, vezi: Leo Steinberg, *Introducere la catalogul expoziţiei Rodin*, Slatkin Galleries, New York, 1963 şi Athena Tacha, „The Prodigal Son: Some New Aspects Of Rodin's Sculpture", *Allen Memorial Art Museum Bulletin*, XXII, 1, 1964, p. 33 şi urm.

155 *Păsările văzduhului* pot fi aproape concepute ca un caz extrem al acestei familii.

156 Merită să fie observat, totuşi, că planul similar de pe partea de sus a *Torsului de fată* tîrziu nu are conotaţii de gură deschisă (cel puţin nu la nivel reprezentaţional); şi că, pe de altă parte, pliscul deschis la *Măiestrele* tîrzii şi *Păsările de aur* este reprezentat prin două planuri ovale care se întretaie.

157 Hunter College, New York, N. Y., 1966.

158 În catalogul celei de a doua expoziţii a lui Brâncuşi de la Galeria Brummer, New York, 17 noiembrie 1933 — 13 ianuarie 1934 (Subtitlu la *Coloana fără sfîrşit).*

CRONOLOGIE BIOGRAFICĂ

159 Brezianu, *Art Journal*, 1965, 15, trece data de 21 febr., iar Geist în *Brancusi*, p. 1, 19 febr.

160 Brezianu, *ibid.*, scrie că pe tatăl lui Brâncuşi îl chema Nicolae; la Oprea, 1960, p. 189, găsim numele de Radu.

161 Jianou, *Constantin Brancusi*, p. 77 şi Deac, *Constantin Brâncuşi*, p, 71, dau drept an al fugii de acasă a lui Brâncuşi 1885. După amîndoi Brâncuşi a lucrat mai întîi la o băcănie din Slatina.

162 După Jianou, *Constantin Brancusi*, p. 77, această călătorie a fost făcută în 1896; după Deac, *Constantin Brâncuşi*, p. 72, în 1897.

163 Data de 23 iulie 1905, menţionată de Brezianu, „Débuts", 1964, p. 87, ca început al uceniciei lui Brâncuşi la atelierul lui Mercié, trebuie schimbată în *23 iunie* — data examenului de admitere de la École. Vezi documentul datat 1 iulie 1905 (Brezianu, *ibid.* p. 99), cu calificativele obţinute de Brâncuşi la Mercié („très satisfaisant").

164 O scrisoare a lui Brâncuşi către mama sa, datată 23 noiembrie 1905 (în Brezianu, „Pages inédites," 1964, p. 385) arată că el locuise la această adresă mai mult timp. Aceeaşi adresă este trecută în cataloagele salonului de la Société Nationale des Beaux-Arts din 1906 şi 1907.

165 În cataloagele Salonului de la Société Nationale din 1908 şi pînă în 1913.

166 Într-o scrisoare către Frederick Storck, scrisă cu siguranţă după luna iulie 1909, cînd guvernul român a cumpărat bustul lui *N. Dărăscu* (în Brezianu, „Pages inédites," p. 391), Brâncuşi scria: „. . iată că a trecut multă vreme de la întoarcerea mea la Paris [de la Bucureşti]... Am lucrat toată vara, fără prea mare folos. În ultimul timp am fost foarte grav bolnav. Era cît pe ce să mor, dar am scăpat şi mă refac încetul cu încetul."*
Este greu de înţeles la ce se referă „multă vreme" şi „În ultimul timp." Fiindcă există (la Biblioteca Academiei R.S.R., Bucureşti) un desen de Leon N. Biju, coleg şi compatriot al lui Brâncuşi, reprezentîndu-l pe acesta bolnav, desen datat „18 februarie 1908. Rue Montparnasse," am putea crede că Brâncuşi a fost bolnav în cea mai mare parte a anului 1908 şi călătoria în România avusese loc în 1907. Dar desenul lui Biju s-ar putea referi şi la o boală mai veche decît cea din scrisoarea către Storck şi atunci putem presupune că Brâncuşi a fost la Bucureşti în 1908 sau la începutul lui 1909 şi nu în 1907.

167 În acel an Brâncuşi vizitase Muzeele Guimet, Cluny şi altele, împreună cu pictoriţa Cecilia Storck (vezi scrisoarea lui Brâncuşi către F. Storck, nota 152). Dar sculpturile în piatră din perioada aceea (*Première pierre directe, Baronesa Renée Frachon, Cuminţenia Pământului, Sărutul*) arată mai mult o influenţă a artei primitive decît de artă orientală sau medievală. Pe atunci trebuie să fi vizitat şi Musée de l'Homme.

168 În mod ciudat, într-o scrisoare datată 27 octombrie 1922, către fratele său Dumitru, citată de Brezianu în „Pages inédites," p. 395, Brâncuşi îşi dă adresa din Impasse Ronsin la nr. 6 (în loc de nr. 8, îndeobşte acceptat). Jianou în *Constantin Brancusi*, p. 77, afirmă că Brâncuşi s-a mutat la adresa din Impasse Ronsin în 1918. Dar cinci scrisori ale lui Brâncuşi către John Quinn (N. Y., Public Library, secţia manuscrise), datate între ocombrie 1916-decembrie 1923, dau adresa lui ca fiind Impasse Ronsin, nr. 8.

169 Jianou, *Constantin Brancusi*, p. 77 şi Deac, *Constantin Brâncuşi*, p. 74, consideră că această călătorie a avut loc în 1924; dar o scrisoare a lui Brâncuşi către fratele său Dumitru, datată 27 octombrie 1922 (în Brezianu, „Pages inédites," p. 395), arată clar că Eileen Lane îl însoţise pe Brâncuşi în România înainte de această dată.

---

* „. . . il y a long temps que me voila de retour à Paris [de la Bucureşti] . . . J'ai travaillé pendént tout l'été sans grand profit. Ces derniers temps j'ai été très gravement malade, j'ai même failli y passer, mais je m'en suis tiré et me remets petit à petit".

Scanned with OKEN Scanner

170 Jianou, *Constantin Brancusi*, p. 77, menţionează că Brâncuşi s-a mutat acolo în 1925: dar în catalogul din 1927 de la Salon des Tuileries adresa lui Brâncuşi este tot nr. 8 şi Noguchi declară că Brâncuşi s-a mutat la nr. 11 pe cînd el era ajutorul lui (scrisoare către autoare, 23 martie 1962).

171 Vezi scrisoarea lui Brâncuşi din 11 februarie 1935, către Miliţia Petraşcu, care a obţinut comanda pentru el (în Brezianu, „Pages inédites," p. 396).

POST-SCRIPTUM

172 Îi sînt recunoscătoare d-lui Edmund P. Pillsbury, curator de artă europeană la Yale University Art Gallery, că a avut amabilitatea să compare această fotografie cu marmora din colecţia lor (nr. 10).

173 Proporţiile din fig. 1 au fost corectate ca atare în această ediţie românească a cărţii.

174 Sînt deosebit de îndatorată faţă de d-na Tabart de la Musée National d'Art Moderne, Paris, pentru că mi-a înlesnit accesul la fotografiile lui Brâncuşi şi m-a ajutat să măsor cu o mai mare precizie mulajele în gips restaurate ale *Păsărilor* din atelier (în această ediţie sînt date dimensiuni noi, corectate).

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Athena T. Spear şi Păsările lui Brâncuşi . . . 7
Prefaţă la ediţia românească 11

PĂSĂRILE LUI BRÂNCUŞI 15

I. *Motivul* 16
Pasărea măiastră din basmele populare româneşti şi înrudirea ei cu Phoenix şi alte păsări solare . . 16

II. *Reprezentarea* 23
Antecedentele 23
Evoluţia elementelor reprezentării 28

III. *Forma* 33
Evoluţia formelor 33
Material şi tehnică 39

IV. *Ambianţa* 48
Scara 48
Soclul 54
Mediul cultural 57

Observaţii privind cronologia stabilită în Catalogul rezonat 61
Catalogul rezonat 68

MODELUL BRÂNCUŞIAN ÎN SCULPTURA CONTEMPORANĂ 95

Anexă 105
Documente inedite 105

Lista cronologică a expoziţiilor şi vînzărilor . . 108

Scanned with OKEN Scanner

Cronologie biografică 123
Bibliografie 126
Post-scriptum 1975 143
Note 146

Scanned with OKEN Scanner

SURSA FOTOGRAFIILOR

Galeria Claude Bernard, Paris : 1
Muzeul de artă modernă din New York : 2,23
Edward Steichen : 3, 4, 20
A. T. Spear: 5, 10, 11, 33, 34, 35, 36, 47
Alexander Liberman, New York: 6, 37
Fundaţia Peggy Guggenheim, Veneţia: 7, 29
Des moines Art Center: 8
Muzeul de artă din Philadelphia: 9, 18, 19
C. Brâncuşi: 12, 22 (prin bunăvoinţa d-nei C. Giedion-Welcker, Zürich), 13 (prin bunăvoinţa d-nei H. P. Roché, Paris), 25 (prin bunăvoinţa lui Christian Zervos, Paris)
Institutul de artă din Minneapolis: 14
Galeria de artă a Universităţii Yale, New Haven, Conn: 15
F. Matarazzo Sobrinho, Sao Paulo: 16
Galeria Pierre Matisse, New York: 17
Pierre Berdoy, Paris (prin bunăvoinţa baronului Philippe de Rothschild, Pauillac) :21
Giraudon, Paris: 24
Departamentul de artă şi arhitectură al Universităţii Stanford: 26
Bogard Studio, New York, (prin bunăvoinţa d-lui Charles C. Rumsey, New York) : 27
Kunsthaus, Zürich: 28
Maharani Usha Devi, Indore: 30, 32
Charles Uht, New York (prin bunăvoinţa lui William A. M. Burden, New York): 31, 43, 45 (prin bunăvoinţa Muzeului de artă primitivă din New York)
Muzeul Solomon R. Guggenheim, New York: 38
Agraci, Paris (prin bunăvoinţa Muzeului naţional de artă modernă din Paris) : 39, 40, 41, 42
Thomas Feist, New York (prin bunăvoinţa lui E. R. Lubin, New York) : 44
Samuel Josefowitz, New York: 46
Muzeul Luvru, Paris: 48
Réunion des Musées-Nationaux: 49, 50, 51

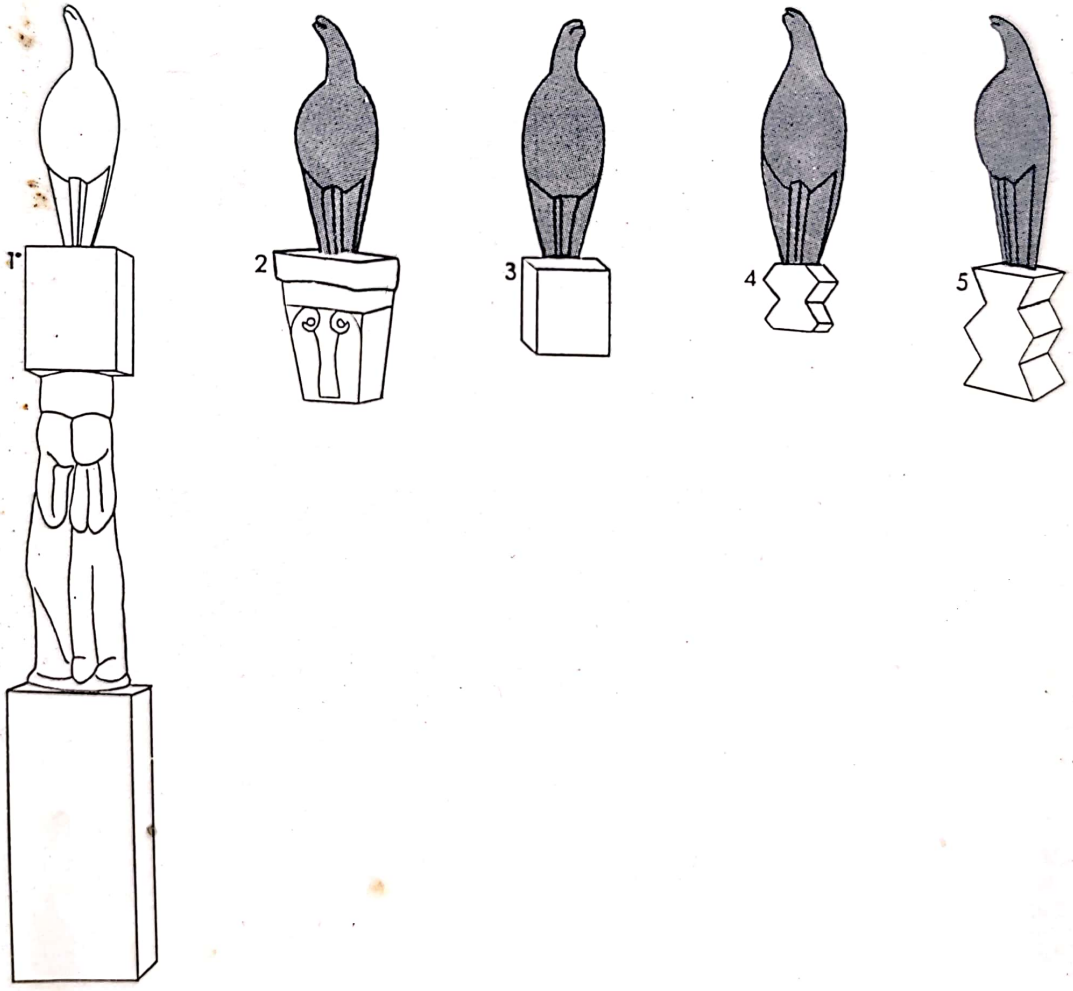
Scanned with OKEN Scanner

Redactor: MARIN MIHALACHE
Tehnoredactor: PETRE DUMITRU

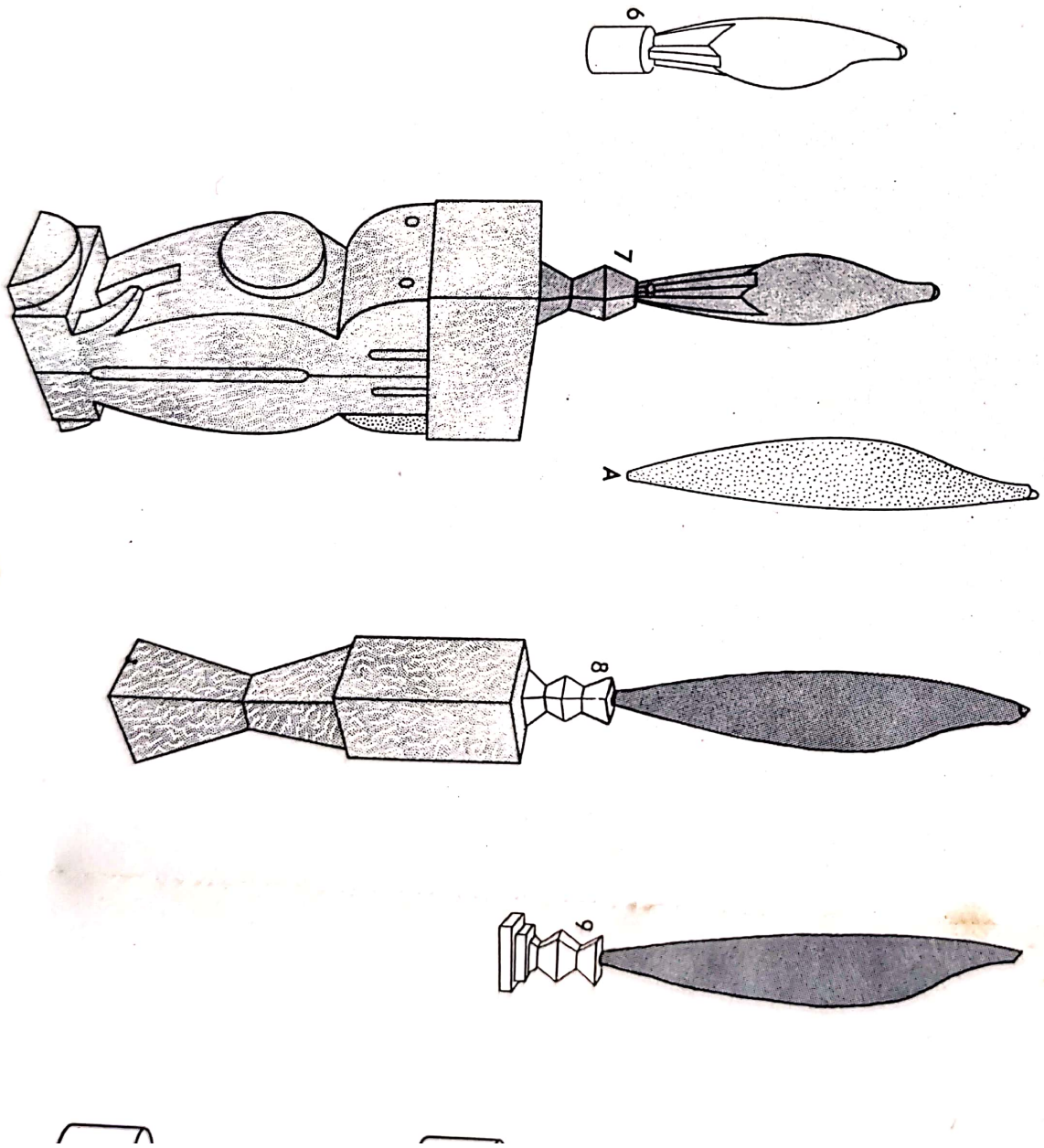
Bun de tipar: 15. I. 1976
Apărut 1976
Coli de tipar 6,84
Planşe tipar înalt 24
C.Z. pentru bibliotecile mari 7,73
C.Z. pentru bibliotecile mici 7
Tirajul 6000+40+70 ex.

Întreprinderea poligrafică Sibiu
Şoseaua Alba Iulia Nr. 40
Sibiu Republica Socialistă România

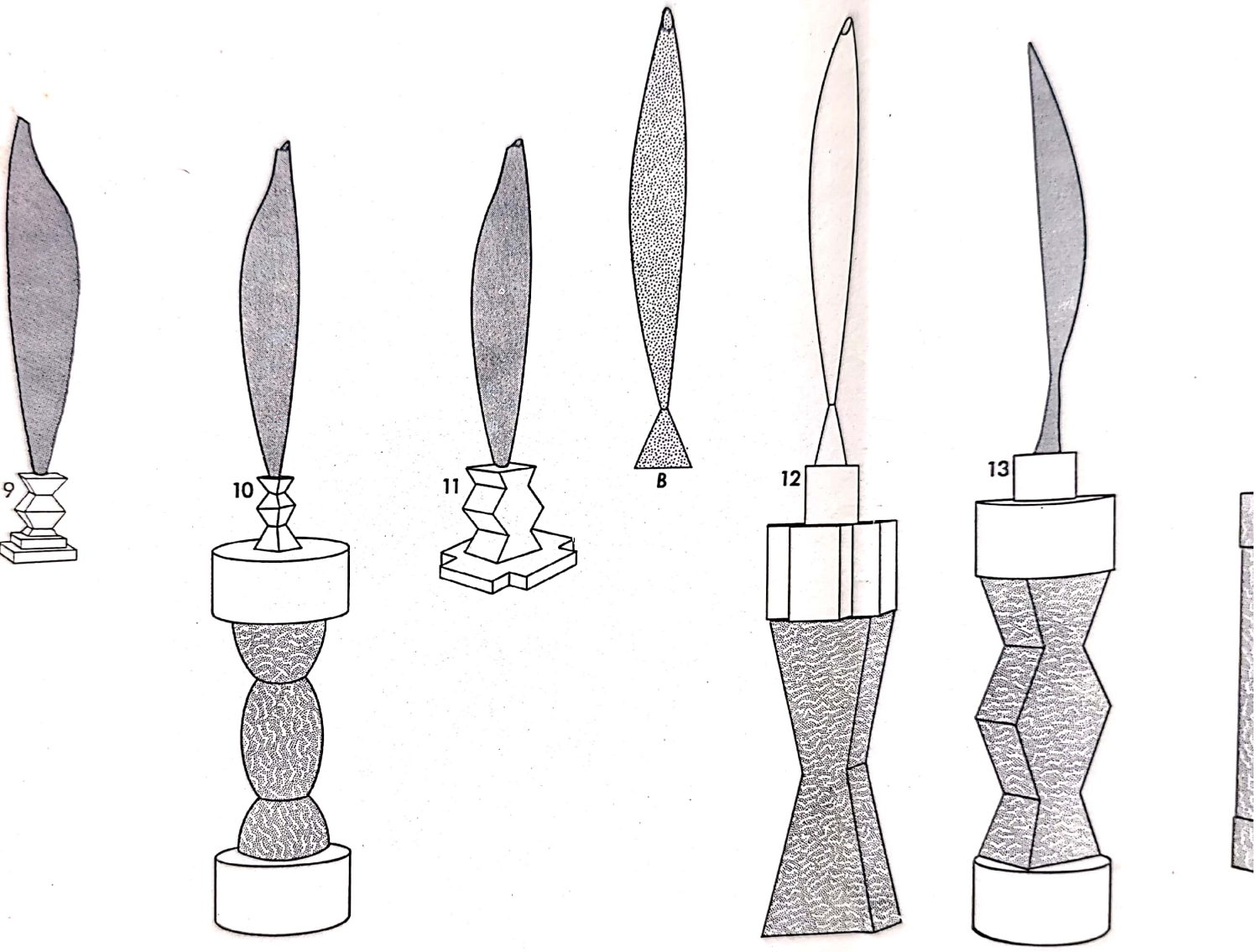
Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

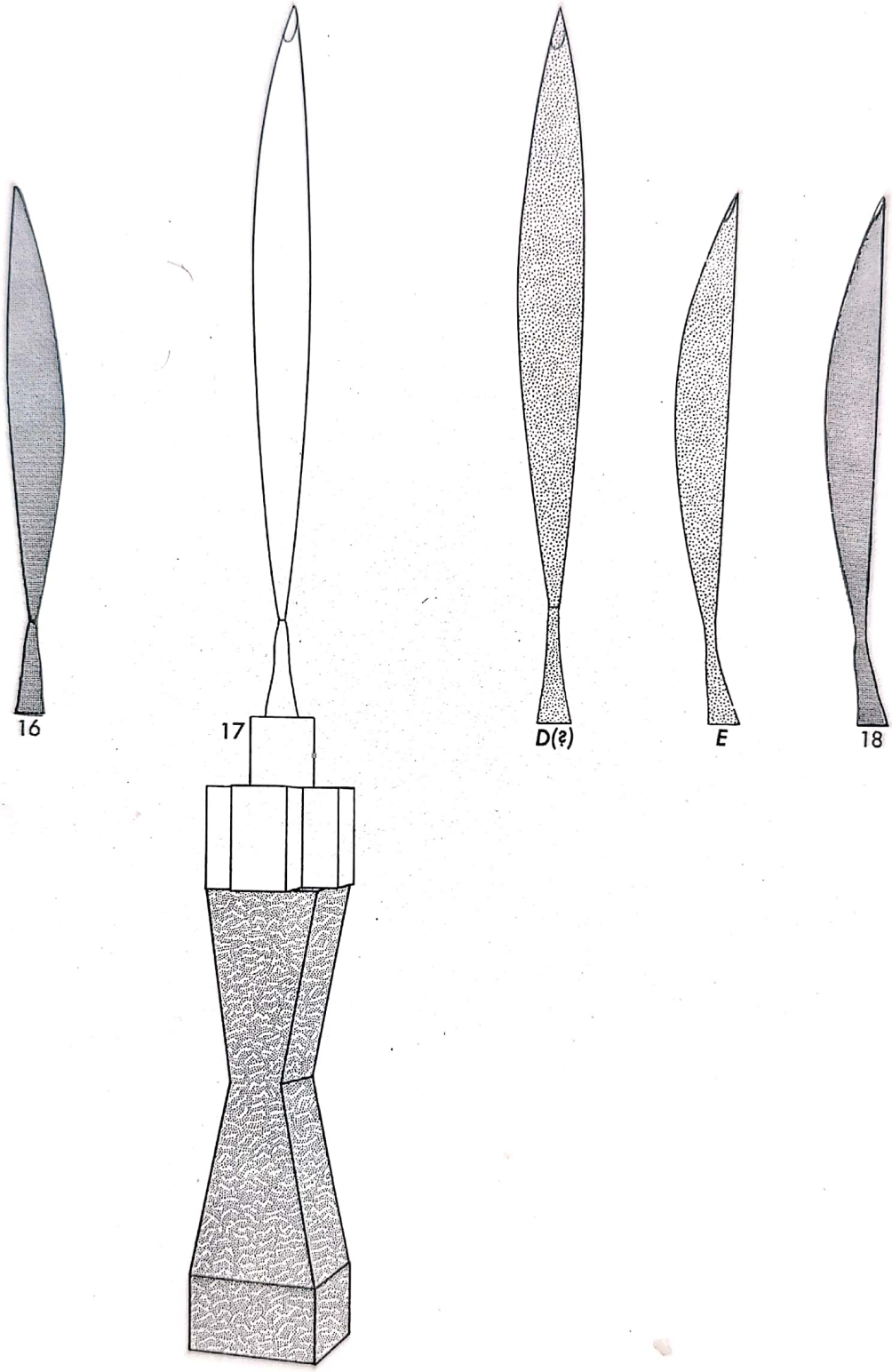


Scanned with OKEN Scanner

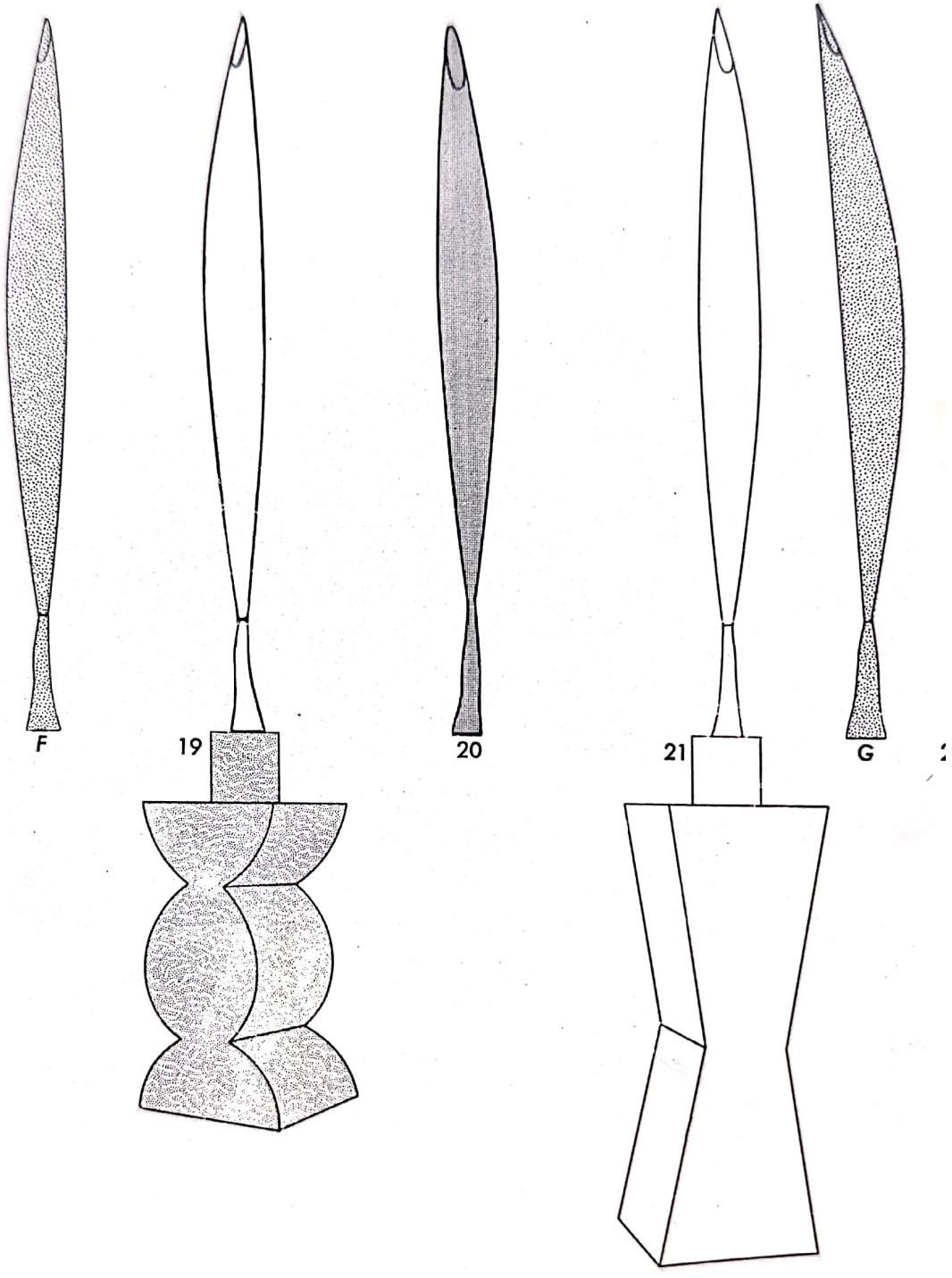


Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner



Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

162

Biografii. Memorii. Eseuri

păsările lui brâncuşi

Din 1960, cînd am întîlnit pentru prima oară opera lui Brâncuşi (ca studentă la Colegiul Oberlin din S.U.A.), adînca mea admiraţie faţă de el a sporit mereu. Cu cît îi cercetez opera mai în profunzime, mă impresionează din ce în ce mai mult curajul şi blîndeţea, măreţia trudei, frumuseţea şi importanţa sculpturii sale şi mai presus de toate inteligenţa artistică şi integritatea – care n-au fost încă preţuite la adevărata lor valoare. De aceea este o mare bucurie pentru mine să-mi văd cartea transpusă în limba lui Brâncuşi şi pentru oamenii din patria sa.

ATHENA T. SPEAR

Lei 9,25